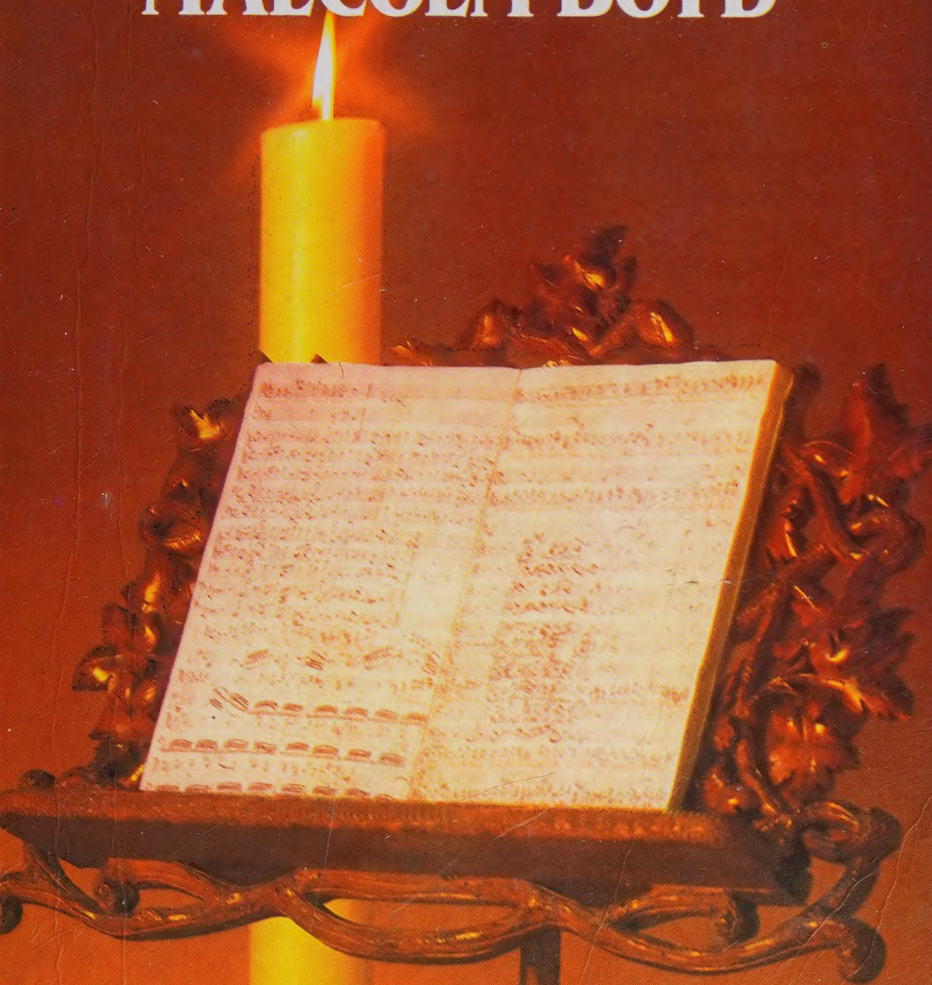
BACH

MALCOLM BOYD



BIBLIOTECA SALVAT DE
GRANDES BIOGRAFIAS

BACH

BIBLIOTECA SALVAT DE
GRANDES BIOGRAFIAS

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/bunuel0000barb

BACH

MALCOLM BOYD

Prólogo
JACINTO TORRES

SALVAT

Versión española de la obra original inglesa: *Bach*, publicada
por J. M. Dent and Sons, Ltd., Publishers, Londres, en la serie Master Musicians.

Traducción del inglés a cargo de Santiago Martín Bermúdez.

Las ilustraciones cuya fuente no se indica proceden del Archivo Salvat.

© Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1985.
© Text, Malcolm Boyd, 1983.
ISBN: 84-345-8145-0 (obra completa).
ISBN: 84-345-8200-7.
Depósito legal: NA-945-1985
Publicado por Salvat Editores, S.A., Mallorca 41-49. 08029 - Barcelona.
Impreso por Gráficas Estella. Estella (Navarra), 1985.
Printed in Spain

Indice

	Página
Prólogo	9
Nota del autor	15
1. Bach, familia de músicos	17
2. Los principios (1703-1708)	29
3. Weimar (1708-1717)	42
4. Música para órgano	50
5. Köthen (1717-1723)	69
6. Música orquestal, instrumental y de teclado	77
7. Leipzig (1723-1730)	101
8. Música para la liturgia de Leipzig	110
9. Leipzig (1730-1741)	141
10. Parodias y publicaciones	153
11. Leipzig (1742-1750)	171
12. Cánones y contrapuntos	179
13. El legado de Bach	192
14. Bach y la numerología	203
15. Notas	205
Cronología	213
Testimonios	217
Bibliografía	222

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

La gigantesca figura artística de J. S. Bach, nacido en Eisenach en 1685, llena toda su época, hasta el punto de que, en la posteridad, ha eclipsado a todos sus contemporáneos. Miembro de una familia de músicos, era hijo de Johann Ambrosius Bach y de Maria Elisabeth Lämmerhirt. Recibió desde pequeño una esmerada educación musical, especialmente por parte de su tío Johann Christoph. A los nueve años quedó huérfano de padre y madre y en difícil situación económica, a cargo de su tío y maestro. A los quince años partió en un viaje juvenil a Lüneburg y vivió allí varios años, estudiando música y dando clases para sobrevivir. Transformado en un virtuoso del órgano, en 1703 se estableció en Weimar y meses más tarde en Arnstadt, como organista titular. En 1706 se empleó en Mülhausen, siempre como organista, y con una paga muy superior a la que era común en su tiempo. En 1707 se casó con su prima Maria Barbara, con la que tuvo siete hijos. Regresó a Weimar en 1708 y allí sus compromisos profesionales le obligaron a conceder una importancia primordial a su obra compositiva, entonces en pleno y magistral desarrollo. En 1717 fue nombrado maestro de capilla en Köthen. En 1720 falleció su esposa, y poco después Bach contrajo matrimonio con la joven Anna Magdalena, bella y sensible. El matrimonio tuvo trece hijos. En 1723 se hizo cargo del puesto de Kantor en Leipzig, que mantendría hasta su muerte. En los últimos años se vio afectado por una ceguera creciente que llegó a ser total. Maestro incomparable en todos los géneros, Bach no sólo dejó obras de sublime belleza e inspiración sino que abrió caminos que todos los músicos posteriores debieron transitar.

◀ *Johann Sebastian Bach. Detalle de un retrato de la época.*

Prólogo

J. S. Bach: el placer de razonar

por ***Jacinto Torres***

Si la edición del presente libro lleva por fecha precisamente la del 1985, no es cosa que obedezca ni al capricho ni al azar: conmemoramos ahora el llamado Año Europeo de la Música, *efemérides más que justificada si tenemos en cuenta que se cumplen exactamente trescientos años del nacimiento de tres compositores que, sin discusión posible, ocupan un lugar de la más alta preeminencia en la cultura de Occidente. En aquel venturoso 1685 vinieron al mundo nada menos que Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel y Domenico Scarlatti.*

Es este último el definitivo impulsor de un género llamado a coprotagonizar (junto con la expansión del sinfonismo) la actividad musical que daría cauce y sentido al Romanticismo. Nos referimos a la sonata para instrumento de teclado, el clavicémbalo barroco sustituido luego por el piano, que Scarlatti experimentó en todas las posibilidades de su génesis, dejándola a punto para su madurez clásica a manos de la siguiente generación, entre cuyos más destacados autores encontraremos a Carl Philipp Emanuel Bach, uno de los hijos de Johann Sebastian.

Haendel, por su parte, no necesita demasiada presentación; la fama de sus Oratorios, si primero limitada a su país de adopción, Inglaterra, ha traspasado luego las fronteras del espacio y del tiempo, y es hoy uno de los músicos más conocidos y apreciados. Aunque su celebridad ha estado durante mucho tiempo basada sólo en un puñado de obras, como El Mesías *o alguno de sus* concerti grossi, *posteriormente se ha ido reconociendo y disfrutando su especial aportación al mundo operístico y a la fusión de los rasgos de la vieja tradición musical germana con el pujante estilo italiano que alcanza su apogeo en el tránsito del siglo* XVII *al* XVIII.

En cuanto a J. S. Bach todo parece dicho, estudiado, sabido, admirado y hasta venerado. Pregúntese a un funcionario de correos, al más prestigioso director de orquesta, a un diseñador de modas o al teclista de un grupo heavy, *y no será difícil obtener una impresión predominante según la cual Bach no es exactamente valorado por este o aquel aspecto de su obra, por este o aquel rasgo de su técnica. Johann*

◄ *Cuadro de Toby Edward Rosenthal que representa a Bach interpretando música en familia.*

Sebastian Bach viene en cierto modo a ser identificado con la música en sí, como algo absoluto y poco menos que inefable. Desde luego, hay mucho de razonable y hasta de históricamente necesario en ello, pero puede que también haya algo de desasosegante, de inexpresable ante una figura y una obra monumentales y, en no pocos aspectos, enigmáticas.

Cabe, pues, con toda honestidad y sin la más mínima candidez, real o fingida, preguntarse: ¿quién fue Johann Sebastian Bach?, ¿qué significado alcanza su paso por este mundo para que, trescientos años después, su música sea capaz de sacudir las más secretas fibras de nuestra sensibilidad?

Todavía hoy no cesa de admirarnos su modernidad; todavía hoy sigue siendo renovada fuente de inspiración y referencia la obra y la vida de un hombre cuyo fallecimiento en Leipzig el 28 de julio de 1750, lejos de volver histéricos de dolor a sus contemporáneos, pareció más bien relevarles de la atención hacia una prestigiosa antigualla, testaruda y atípica, que con toda certeza resultaba más a menudo molesta que gratificante. No hubo declaraciones de luto ni conciertos conmemorativos. No hubo ni siquiera una mención de condolencia por parte de sus patronos, el Concejo Municipal de Leipzig, cuando al día siguiente se reunieron para nombrar a su sucesor, un oscuro protegido del conde Brühl que desde el año anterior acechaba el momento en que la muerte abatiese al viejo Bach, pues que en vida sólo pudo agachar las orejas ante él.

El entierro, tres días después, desinteresa tanto a las autoridades de la ciudad que pronto será olvidado el lugar exacto de su sepultura. La viuda, Anna Magdalena, ha de abandonar la casa, propiedad del concejo, quien al liquidar los salarios pendientes todavía encuentra la manera de sustraer el sueldo de un mes porque, tras tomarse la delicada molestia de revisar viejos legajos, al parecer encuentra que ya le había sido pagado... ¡veintisiete años antes! Tras atravesar progresivas dificultades, Anna Magdalena murió prácticamente en la miseria al cabo de diez años, los manuscritos se desperdigaron en manos de los hijos y muchos fueron vendidos como papel usado. De las planchas grabadas a mano de El arte de la fuga *nunca más se supo, seguramente vendidas igualmente como cobre viejo destinado a ser fundido.*

Por más que hoy nos parezca espantoso y abominable este final, no deja de ser en cierta medida coherente con la actitud que el propio Bach había adoptado ante el mundo. Aunque pueda resultar inverosímil para nuestra mentalidad, es más que probable que a él jamás se le pasara por la cabeza nada siquiera aproximado al concepto que nosotros tenemos de posteridad. Parece radicalmente ajeno al pensamiento de Bach la más mínima intención de trascendencia en su obra, por no hablar de la idea de que pudiera entender su actividad musical como una especie de misión artística que hubiera de servir de luz y testimonio a generaciones venideras, conceptos todos ellos comprensibles, siquiera vagamente, sólo a partir de una sensibilidad romántica que Beethoven no inauguraría hasta pasado medio siglo de la muerte de Bach y que encontrará su

más madura expresión en el «mi tiempo llegará» de Mahler, casi cien años después.

Para Bach su tiempo era el de cada día, el necesario para cada tarea, el de quien hace su trabajo imbuido de una fe absoluta en la bondad intrínseca de los materiales y de los procedimientos que utiliza. No hace falta señalar que la música de Bach nace directamente de su mano y que ésta es impulsada por su voluntad, pero lo que sí hay que tener muy en cuenta es que absolutamente todas y cada una de las más de mil obras que hoy reconocemos como suyas (acaso con la sola relativa excepción de la última de ellas, El arte de la fuga) *no obedecen tanto a un planteamiento gratuitamente especulativo o de mero placer como a una muy precisa y concreta exigencia de funcionalidad. Así Bach hace música instrumental para el recreo cortesano cuando su empleo al servicio del príncipe calvinista Leopoldo de Anhalt-Köhten le impide componer música religiosa, de igual manera que su asombrosa producción de cantatas de iglesia dependerá bastante menos de un impulso frenéticamente piadoso que de sus estrictas obligaciones profesionales como* Kapellmuster.

Durante más de un cuarto de siglo, desde 1723 hasta su muerte, Bach ejerció como Kantor *de la Escuela de Santo Tomás, en Leipzig, incluyendo entre sus obligaciones iniciales la supervisión de la música de esa y otras tres iglesias de la ciudad. El servicio religioso principal de Santo Tomás y de San Nicolás para todos los domingos y muchos días festivos duraba casi cinco horas y en él se incluía la ejecución de una cantata, generalmente escrita para solistas, coro y orquesta, aparte de varias ejecuciones de preludios y corales por parte del órgano. Además del trabajo de composición o arreglo de la cantata semanal, copia de las partes, ensayos, etc., Bach debía también ocuparse de la instrucción musical de los colegiales, así como de la enseñanza del latín y del catecismo. No es de extrañar que, como relata su hijo Carl Philipp Emanuel, apenas tuviese tiempo de ocuparse de la correspondencia. Y, sin embargo, no sólo lo hacía de vez en cuando, sino que aún encontraba ocasión para, a solas con la misteriosa alquimia de su inspiración, dar a luz obras como la* Ofrenda Musical, *la segunda serie de* El clave bien temperado *o* El arte de la fuga.

La imagen de un hombre que se plantea de semejante forma su trabajo, que engendra veintiún hijos, que se siente perfectamente a gusto ante una jarra de cerveza, disfrutando de una buena pipa y de la conversación de sus vecinos o colegas, está en las antípodas de ese ente introvertido y un poco místico en que cierta historiografía ha querido convertirle, y, por el contrario, resulta mucho más acorde con ese lirismo sensual y esa expresión radiante y saludable que hallamos en su obra.

Mucho se ha especulado sobre la religiosidad de Bach como factor determinante de su obra. No es una casualidad que buena parte de su «redescubrimiento», sobre el que luego volveremos, no sea en absoluto ajeno a la crisis que atravesaba la Iglesia luterana en el tránsito del siglo XVIII al XIX y a la restauración del coral; era lógico volver la vista a quien había sido su más prolífico y magistral cultivador. Por otra parte, queda

la evidencia de que Bach era persona de profundas convicciones religiosas y morales, aspecto innegable y cuya mera discusión resulta sencillamente absurda. Pero cosa bien distinta es que la cuestión de su religiosidad haya sido desenfocada durante mucho tiempo por razones más de índole ideológica que por la cabal comprensión y riguroso análisis técnico de su obra.

Así, resulta que para una cierta línea historiográfica, por fortuna cada vez más en desuso, la obra de Bach sólo alcanza pleno sentido mediante una interpretación de conjunto según la cual cada obra sucesiva, a la manera de los sillares de un viejo templo, vendría a ser un mero paso hacia la expresión de una fe que brota de los pentagramas y cuya culminación sería la Pasión según San Mateo. *No ha de extrañarnos entonces que en algún texto se llegue a calificar a Bach como «el quinto evangelista».*

La realidad que los más recientes estudios sobre la cronología de sus obras señalan es bien distinta y obliga a revisar en profundidad criterios como los antes expuestos. Hoy sabemos que muchas de las cantatas que antes se nos quería hacer pasar como monumentos de la fe son, en su origen, música profana escrita con anterioridad, a la que el compositor aplicó los textos religiosos pertinentes para salir del paso en tal o cual ocasión en que se veía apurado para cumplir puntualmente con las exigencias de su cargo. La música religiosa de Bach no expresa ni su propio sentido religioso ni su emoción ante las historias que configuran la religión cristiana y, a decir verdad, no parece que hiciera gran distinción formal, más allá de lo estrictamente necesario, entre sus obras sacras y las profanas, como tampoco eran para él categorías esencialmente distintas la música instrumental y la vocal, la especulación y la práctica. Los medios, las técnicas, los materiales son los mismos y sólo el impulso fulgurante de su intuición expresiva sabe dar vida y concreción poética a lo que, de otro modo, parecería sólo el producto de una abstracción desasida de cualquier referencia explícita o implícita.

Otra cuestión es el evidente placer que a Bach le produce la utilización de ciertos efectos retóricos tendentes a subrayar el sentido del texto, particularmente en sus obras de carácter religioso. Más que un sistema simbólico que para algunos raya en lo esotérico, se trata de una aplicación magistralmente imaginativa y ordenada de detalles descriptivos de figuralismo musical, cuyo origen podemos rastrear en la progresión hacia arriba de tantos «ascendere» y «elevare» del repertorio gregoriano medieval, y que los madrigalistas de la segunda mitad del siglo XVI llevarían a un notabilísimo grado de refinamiento.

Con frecuencia esa intención de expresividad retórica es evidente, como en la triple fuga final de la tercera parte del Clavier Übung, *con tres bemoles en la armadura de clave y su propio y distinto sujeto en cada una de las tres secciones: con todo ello rinde Bach homenaje simbólico al dogma de la Trinidad. Pero no deja de ser interesante observar en esa actitud una cierta faceta profundamente racionalista, obsesivamente enamorada del orden y de la luz que la mente humana es capaz de imponer al caos e incluso al misterio. No de otra forma hemos de inter-*

pretar el profundo sentido especulativo, el afán enciclopédico y riguroso que le lleva a tratar una y otra vez un asunto en todas y cada una de sus facetas posibles, agotando sistemáticamente las posibilidades y, con admirable frecuencia, alcanzando resultados de exasperante perfección.

Se ha señalado con acierto cómo Bach, a pesar de lo poco interesado que se mostró por calcar los modos musicales de su tiempo, creando en su lugar un mundo propio en el que todo procede y confluye en sí mismo, no fue ajeno a las grandes corrientes de pensamiento que animaron el Siglo de las Luces, *entre ellas la opinión de que el trabajo creativo se concibiese como actividad científica y, en el caso concreto de la música, que se sometiese a condicionamientos matemáticos. En todo momento demostró Bach su preocupación por explorar y hacer compatibles los principios de la lógica y la abstracción formal con la constitución sentimental y dramática de la creación poética, afirmando cada vez más su tendencia al análisis y el desarrollo de una formidable energía especulativa. De ese modo lograría lo que constituye la más radical esencia de su personalidad musical: la perfecta disciplina interior, el autocontrol de la fantasía, la iluminación de su instinto creador.*

Así se expresa en obras que van desde el en apariencia inocente Preludio en do mayor *de* El clave bien temperado, *en el que el sentido lúdico de su especulación nos regala con lo que, al correr de los siglos, tendremos por última invención de la modernidad: la «minimal music», hasta llegar a esa estupefaciente arquitectura que se llama* El arte de la fuga, *la obra más inmaterial, ascética y absolutamente musical de cuantas la mente humana ha imaginado; tan al margen de cualquier referencia, no ya a lo extramusical, sino hasta a lo meramente concreto que incluso prescinde de definir su incierto destino instrumental. Prácticamente ciego ya, dedica a esta obra sus últimas luces, absorto en una especulación contrapuntística de una abstracción formal y de contenido como difícilmente puede concebirse otra.*

Acaso no sea exacto calificar de «pura» a esta música, pues en su génesis intervienen a medias, en indisoluble síntesis, la poesía y la matemática. Pero, en cualquier caso, no dejará de ser la más hondamente esencial que el hombre haya escrito nunca. Evocando a Fray Luis, sentimos al oírla cómo el alma navega por un mar de dulzura y comprendemos, por fin dilucidados, cuánta es la verdad que encierra aquello de

> ...y como está compuesta
> de números concordes luego envía
> consonante respuesta
> y entrambas a porfía
> mezclan una dulcísima armonía.

Es a esa pitagórica música de las esferas a la que, en última instancia, nos remite la obra de Bach, mucho más que a la de sus contemporáneos, quienes, con toda justicia, consideraban al genio de Eisenach como alguien fuera de su tiempo. Es precisamente esa milagrosa dualidad de una música que, a la vez que cumple con cometidos y propósitos sumamente concretos, sabe remontarse, intangible, por enci-

ma de las circunstancias de su entorno, hasta la propia esencia de la más inmaterial de las artes.

Tras exégesis e interpretaciones de los más opuestos talantes, no ha de sorprendernos que, finalmente, la actitud más lúcida y honesta ante la música de Bach sea de perplejidad, de asombro incontenible. Así lo sintió Boris de Schoelzer, uno de los primeros musicólogos de nuestro tiempo, que se planteó el análisis de la música desde un plano rigurosamente lingüístico y que, al pretender estudiar la obra de Bach, al asomarse al abismo inquietante de unos sonidos que guardan en su fondo el secreto último de la estructura musical, hubo de retroceder hasta el extremo de empezar por plantearse qué es exactamente la obra musical, cómo está constituida, qué significa realmente escucharla, comprenderla, qué es capaz de expresar (¿qué significa «expresar»?), cuál es su forma, cuál su contenido (¿hay acaso un «contenido»?)...

No es tampoco casual que el más ambicioso esfuerzo constructivo y especulativo que conoce la época contemporánea, el dodecafonismo, haya vuelto una y otra vez sus ojos hacia Bach. Si Theodor Adorno reconoce a Bach el mérito de haber logrado la emancipación armónica a través del contrapunto trascendente de El arte de la fuga, *tanto Schönberg en sus* Variaciones para orquesta, *Op. 31, y en su* Suite, *Op. 25, como Berg en el* Concierto para violín *y Webern en el* Cuarteto, *Op. 28, rinden expreso y entrañable homenaje a aquel misterioso hombre orondo, enérgico, sensual e infatigable que nació hace trescientos años.*

A aquel hombre que, mejor que ningún otro, nos dio una sola y maravillosa lección: la del inmenso placer de razonar.

Nota del autor

No trato de disculpar los posibles defectos de este libro si digo que la tarea de escribir sobre J. S. Bach es mucho más difícil en los años ochenta que lo era en 1900 o en 1947, cuando otros autores publicaron sus estudios sobre el compositor. Por entonces la imagen de Bach como un devoto luterano, cuyo arte y cuya vida estaban por completo dirigidas al progreso de la música eclesiástica, se encontraba bien establecida y, aparentemente, en los más firmes fundamentos. Después de todo, ¿no había agotado Philip Spitta las fuentes documentales en la composición de su exhaustivo libro, publicado entre 1873 y 1880? ¿No había establecido una cronología para las obras de Bach basada en los más rigurosos métodos científicos, incluso el estudio de tipos de papel, filigranas y caligrafía? ¿Acaso la monumental edición de música publicada por la *Bach-Gesellschaft* entre 1851 y 1899 no proporcionaba un texto tan completo y adecuado como ningún estudioso hubiera podido imaginar?

Lo que podemos llamar la «imagen Spitta» de Bach estuvo vigente hasta los años cincuenta, cuando una nueva cronología, que afectaba particularmente a las cantatas de Leipzig, fue propuesta por Alfred Dürr en Gotinga y Georg von Dadelsen en Tubinga; las cantatas pasaban a ser vistas como obras tan sólo de los primeros años del cometido de Bach como *Kantor.* Las consecuencias más amplias de este descubrimiento fueron expuestas por Friedrich Blume en un ensayo, presentado en la *Bachfest* de Maguncia de 1962, que fue recibido como lo que pretendía ser: un seísmo cuyo epicentro era la cronología de Dürr y Dadelsen. Y pese a ensayos más recientes, como el muy notable de Piero Buscaroli, que pretenden dibujar una nueva imagen de Bach, ésta no será posible hasta que los temblores provocados por aquel seísmo hayan remitido. Mientras, otros problemas han ocupado la atención de los estudiosos de Bach tras la nueva edición *(Neue Bach-Ausgabe)* comenzada en 1950: cuestiones de criticismo y atribución textual, la evaluación de diferentes versiones y adaptaciones y la relevancia para la música de Bach del *Affektenlehre,* el *Figurenlehre,* la numerología, el luteranismo y la *Aufklärung,* por no mencionar los múltiples aspectos de la interpretación.

No es mi intención, en este breve volumen introductorio, discutir los diversos problemas que preocupan a los estudiosos de Bach en este momento, sino más bien presentar una relación, en la medida de lo

posible, de la vida y la obra de Bach a la luz de los actuales conocimientos. Con ese propósito, he evitado la dicotomía vida/obra habitual en este tipo de obras y he organizado este libro de un modo que espero sirva para mostrar la relación singular que existe entre la música de Bach y las circunstancias en que fue compuesta. Los dos primeros capítulos son eminentemente biográficos, mientras que los dos últimos constituyen una exégesis; los demás alternan la biografía con la discusión musical. En lo que se refiere a ésta, la cronología es sacrificada a veces con el fin de organizar la discusión en categorías amplias (música eclesiástica, etc.); pero allí donde ha sido preferible dividir un género particular entre capítulos diferentes, el lector dispondrá de una guía adecuada a las secciones conexas mediante referencias en el texto.

Agradezco a Stanley Sadie el haberme convencido para que me embarcara en la composición de este libro y por animarme a concluirlo. Fue posible visitar en varias ocasiones la República Democrática Alemana gracias a una ayuda del University College, de Cardiff. Algunas personas, como Heinz y Gertrud Sawade, en Mühlhausen, y Charlotte Bemman, en Leipzig, consiguieron con su cálida hospitalidad que esas visitas fueran sumamente agradables. Me siento profundamente en deuda, por diversos tipos de ayuda, con David Humphreys, Davis Wyn Jones, Charles Langmaid, Ruth Thackeray y con mi esposa Beryl y mi hijo Jeremy. No quiere decir nada que cite a mi propia familia en último lugar, pues sin su ayuda el libro habría sido mucho peor. Persiste, sin embargo, la dificultad de escribir algo sobre Bach que sea digno del biografiado.

1. Bach, familia de músicos

El paisaje de Turingia, esa región de la Alemania central que se encuentra exactamente al sur de las Montañas Harz y que desde 1949 forma parte de la República Democrática Alemana, ha cambiado poco desde la época de Bach. Sus boscosas laderas y sus suaves prados, en cuyos pliegues se apiñan rojos tejados alrededor de la modesta aguja de una iglesia de pueblo, alegran aún la vista del visitante y le proporcionan un escenario donde el hombre y la naturaleza existen en armonía. La mayor parte de estos pueblos (y uno está tentado de decir que lo mismo sucede con los caminos que los unen) parece también haber cambiado poco desde el siglo XVIII, aunque muchas de las iglesias están ahora tristemente descuidadas y ya no ofrecen posibilidad de empleo a organistas, constructores de órganos, afinadores y restauradores, como lo hicieron en otras épocas. Ya en tiempos de Bach eran las urbes más grandes y las ciudades imperiales libres de Turingia y las regiones vecinas las que constituían el objetivo de los músicos en su carrera profesional. Se necesitaban organistas de iglesia, *Kantors* para enseñar en los colegios y organizar actividades musicales en la ciudad, y *Stadtpfeifer* que aportaran la música de las funciones cívicas y municipales y que aumentaran los recursos instrumentales de las iglesias cuando se les requiriese. La música no se estudiaba como disciplina universitaria independiente, pero los profesores y estudiantes de ciudades universitarias como Erfurt, Halle, Jena y Leipzig se integraban en la vida musical de la comunidad, principalmente a través de la iglesia y el *collegium musicum* seglar.

Otros empleos, acaso más lucrativos, podían encontrarse en las cortes principescas que proliferaron por entonces en Alemania Central. Aunque ejerciesen escasa o nula influencia militar y política, estos insignificantes principados y ducados —que variaban de tamaño y número según el florecimiento o decadencia de las dinastías— rivalizaban entre sí en actividades intelectuales y culturales; la mayor parte de ellos sostenían una *Kapelle,* un conjunto de cantantes e instrumentistas que proveían de música a la capilla de la corte y a los acontecimientos profanos que el príncipe o el duque estaba interesado en fomentar. Incluso cortes menores como Weimar y Köthen, donde Bach estuvo empleado, ofrecían a los músicos más posibilidades de progreso que muchas de las más grandes iglesias y más generosas municipalidades. El pago de los salarios en las cortes pudo ser irregular en ocasiones, pero otras cosas lo compensaban, y un nombramiento como *Konzertmeister* o *Kapellmeister* concedía al

músico ambicioso un prestigio difícil de obtener en un puesto eclesiástico o municipal.

La ópera era el único género de la actividad musical profesional en la que Turingia no podía competir con otras regiones de Alemania a comienzos del siglo XVIII. Algunas cortes de la región mantenían funciones de ópera esporádicamente o en escala modesta; en la corte de Weissenfels, por ejemplo, con la que Bach tuvo estrechos contactos, se representaron óperas en privado durante la mayor parte de las temporadas entre 1684 y 1730, y entre 1696 y 1709 la corte de Weimar empleó una compañía de ópera estable. En Leipzig la ópera consiguió una precaria estabilidad entre 1693 y 1720, primero con Nicolaus Adam Strungk (1640-1700) y después con Telemann. Pero los principales centros operísticos alemanes se encontraban muy lejos y los compositores deseosos de triunfar en el teatro debían viajar a Dresde por el este, a Munich por el sur, o a Brunswick, Hannover y Hamburgo por el norte. Este fue el caso de Reinhard Keiser, nacido en Turingia y alumno en la Thomasschule de Leipzig, que realizó una carrera como compositor de ópera. Primero trabajó en Brunswick y después en Hamburgo, donde, en 1705, Haendel estrenó sus primeras óperas, *Almira* y *Nero*.

Una de las razones de la resistencia de Turingia hacia la ópera, así como hacia la penetración generalizada de los estilos musicales italianos que solían acompañarla, era la presencia de una fuerte tradición luterana. Martín Lutero había nacido en Eisleben, al norte de Turingia, en 1483, y allí había muerto en 1546. Asistió a la Lateinschule de Eisenach (como Bach dos siglos después) y a la Universidad de Erfurt, y fue en el Castillo de Wartburg, desde el cual se dominaba Eisenach, donde encontró refugio tras haber sido excomulgado y puesto fuera de la ley por la Dieta de Worms. La presencia espiritual de aquel para quien la música era «un don de Dios» y «próxima en importancia a la teología» se mantuvo poderosa en toda Turingia. Lutero estaba bastante familiarizado con el arte como para admirar las obras de Josquin Desprez, Heinrich Isaac y Ludwig Senfl, y lo practicó lo suficiente como para disfrutar del canto, del laúd y la flauta. Su éxito en establecer el himno o coral alemán tuvo una importancia fundamental para formar y conservar un estilo musical alemán diferente, especialmente en música eclesiástica, durante el período dominado por lo italiano. Su concepción de la música como «número sonoro» recibió su expresión más acabada en la obra de Bach, especialmente en las piezas de la última época.

El ambiente social, político y religioso de Turingia propiciaba un determinado tipo de músico: tradicional, conservador, reacio a influencias europeas más amplias. El contacto con ideas e innovaciones extranjeras en el estilo musical se daba sobre todo gracias a las cortes —como le sucedió a Bach en Weimar y en Dresde—, mientras que en las ciudades (y a menudo en las mismas cortes) las tradiciones locales se perpetuaban por un sistema gremial y por la transmisión de un empleo de padres a hijos (o, en ocasiones, de suegro a yerno). La estética del Barroco colocaba la artesanía por encima de la originalidad (o en todo caso la habilidad artesana era vista como un prerrequisito para la originalidad), y todo esto

fomentaba el establecimiento de familias musicales, de las que Scarlatti en Italia, Couperin en Francia y Purcell en Inglaterra fueron ejemplos sobresalientes. La familia (o clan, como podría llamársele justificadamente) en que nació J. S. Bach en 1685 había dado a Turingia algunos de sus mayores músicos durante tres o cuatro generaciones, y el apellido Bach había llegado a ser tan común en los círculos musicales que, si bien no llegó a significar «músico» por derivación[1], llegó a ser sinónimo de «músico» en muchos sitios. La conciencia de su tradición familiar y el orgullo que J. S. Bach sentía por ello pueden ser apreciados en la valiosa genealogía *(Ursprug der musikalisch-Bachischen Familie)* que él mismo compiló en 1735. Puesta al día en 1774-75 por su hijo Carl Philipp Emanuel, sigue el rastro de los miembros de la familia dedicados a la música durante seis generaciones, hasta un tal Veit (o Vitus) Bach, un *Weissbecker* (panadero; para ser exactos, que cocía pan blanco) que había abandonado Hungría a causa de las persecuciones religiosas y que se instaló en el que era probablemente su pueblo natal, Wechmar, cerca de Gotha. De acuerdo con la genealogía, a Veit le gustaba tocar la mandolina, «que siempre llevaba consigo al molino, donde tocaba mientras se realizaba la molienda». Este Veit, que murió antes de 1578, ha sido confundido a menudo con otro Bach, un miembro más joven de la familia fallecido en 1619 sin descendencia.

Uno de los hijos de Veit el viejo, Lips (Philipp), encabezó la rama de la familia en Meiningen, del más ilustre de cuyos miembros, Johann Ludwig (1677-1731), nos ocuparemos más adelante. J. S. Bach desciende del otro hijo de Veit, también panadero como su padre y músico municipal, a través de Johannes (h. 1550-1626) y Christoph (1613-61, músico municipal y de la corte de Weimar, Erfurt y Arnstadt) hasta Johann Ambrosius (1645-95), padre de Sebastian. Ambrosius y su hermano Johann Christoph (1645-93) fueron los primeros de una serie de gemelos que hubo entre los Bach, y se parecían tanto en modos y apariencia que, como anotó C. P. E. Bach en la genealogía, «ni siquiera sus esposas podían reconocerlos». Tras vivir íntimamente unidos unos veinticinco años, durante los cuales perdieron a sus padres en 1661 y soportaron el sitio de Erfurt por las tropas del arzobispo Johann Philipp de Maguncia tres años después, se separaron finalmente en 1671, cuando Christoph se convirtió en músico de la corte en Arnstadt y Ambrosius pasó a ser *Hausmann* (músico municipal) de Eisenach.

Lo que aseguró a Ambrosius el nombramiento de Eisenach fue, sin duda, la presencia allí de su primo, otro Johann Christoph (1642-1703), que había sido organista de la importante Georgkirche (iglesia de San Jorge) durante seis años, y que fue también organista y clavecinista del duque de Eisenach, Johann Georg I. Christoph fue muy estimado por sus dotes creativas e interpretativas, y era el Bach de mayor talento compositivo con anterioridad al mismo Johann Sebastian, en cuyo temprano desarrollo debió desempeñar un importante cometido. Pero su carácter inestable debió crearle muchos enemigos; como músico, Ambrosius parece haber gozado de mayor estima entre la gente de la ciudad y, desde luego, entre las autoridades municipales. Los cometidos

de Ambrosius como *Hausmann* incluían dos interpretaciones corales diarias en la torre del ayuntamiento, en las que habría tocado la trompeta, así como la asistencia como intérprete de violín o de viola en las sesiones de música concertada de la iglesia en sábados y días de fiesta; a estos cometidos se añadieron otros cuando, en 1677, se convirtió en miembro de la orquesta de la corte. Es evidente que era un músico de gran habilidad y, en 1684, cuando pretendió un nuevo empleo en Erfurt, las autoridades no le dejaron marcharse.

En 1668, tres años antes de establecerse en Eisenach, Ambrosius se casó con Elisabetha Lämmerhirt, perteneciente a una familia en la que se había dado ya algún matrimonio con los Bach (su hermanastra Hedwig fue la segunda esposa del tío de Ambrosius, Johann Bach —1604-73—, músico municipal y organista en Erfurt). Antes de que la pareja saliera de Erfurt camino de Eisenach ya habían perdido un hijo y bautizado a otro, Johann Christoph. Seis niños más nacieron de este matrimonio en Eisenach, el último de los cuales fue Johann Sebastian, que vio la luz el 21 de marzo de 1685 (calendario antiguo) y fue bautizado dos días después en la histórica Georgkirche. Le pusieron Sebastian por uno de sus padrinos, Sebastian Nagel, *Hausmann* en Gotha. Su primer nombre era el de su otro padrino, Johann Georg Koch, guardabosque de Eisenach, pero Johann era un nombre muy común en Alemania por entonces, sobre todo entre los Bach: los seis hijos de Ambrosius se llamaron Johann, como los cuatro de Christoph, su hermano gemelo, y había otros muchos Johann y Johanna repartidos por la familia.

Nada fidedigno se conoce de los primeros años de Sebastian hasta 1693, a los ocho años, en que aparece con el número cuarenta y siete en la quinta clase de la Lateinschule de Eisenach. Desde luego, no era el primer Bach que recibía educación allí. Un tío lejano, Jacob (1655-1718), de los Bach de Meiningen, había entrado en este colegio en 1699 (fue expulsado por hurto al año siguiente) y los nombres de cuatro hermanos y cuatro primos también aparecen en los archivos del colegio. La formación religiosa y la gramática latina constituían la base de la enseñanza, que también incluía algo de aritmética y de historia y, en niveles superiores, griego, hebreo, filosofía, lógica y retórica. Sebastian debió matricularse en el colegio poco más o menos al cumplir siete años en 1682, y allí permaneció hasta 1695. Los datos de su evolución están registrados así en las listas anuales:

Fecha	*Clase*	*Número de la clase*	*Posición*	*Faltas de asistencia*
1692-93	Quinta	90	47	96
1693-94	Quinta	90	14	59
1694-95	Quinta	64	23	103

Era habitual quedarse dos años en cada clase, pero el paso a una clase superior dependía más de la puntuación obtenida que de la edad, y

Una de las casas de J. S. Bach en Eisenach, convertida desde 1907 en Museo Bach.

el número de chicos por clase tendía a decrecer en los niveles superiores. El puesto final de Sebastian en la clase cuarta después de un año, el veintidós, es mucho mejor que el de su hermano Johann Jacob, que quedó el veinticinco a pesar de tener tres años más y contar muchas menos faltas de asistencia.

La naturaleza y extensión de la educación musical de Sebastian durante estos años sólo puede ser objeto de conjeturas. Su padre debió de enseñarle a tocar el violín, y probablemente le inició también en los rudimentos de la teoría musical. Por lo demás, no es fácil comprobar si su tío Christoph contribuyó a su educación musical en Eisenach. Karl

Geiringer ha sugerido que ambas familias no debieron tener relaciones muy estrechas[2], y lo mismo el registro de defunciones de Mizler[3] que el primer biógrafo de Bach, Johann Nikolaus Forkel, nos informan de que las primeras lecciones de teclado de Sebastian vinieron más tarde, en Ohrdruf, con su hermano mayor, Johann Christoph, como maestro. Pero incluso si su tío no llegó a darle lecciones, el muchacho habría tenido contacto con él en la Georgkirche y quizá ya entonces pudo darse cuenta de las especialidades de la música de este «profundo compositor», según le denominó más tarde. Indudablemente, Sebastian aprendió también de Andreas Christian Dedekind, *Kantor* de la Lateinschule. Tenía a su cargo el *chorus symphonicus* que cantaba en la Georgkirche, y Sebastian, «voz de tiple extraordinariamente bella» (como lo describe el registro de defunciones), tuvo que verse solicitado por él y por la *Schulkurrende,* cuando los cantantes del colegio daban serenatas al vecindario para conseguir algún dinero.

El colegio estaba cerrado entre las seis de la tarde y las nueve de la mañana (en invierno, entre siete y diez) y de la una a las tres de la tarde. Los miércoles y los sábados eran semifestivos. Las faltas de asistencia se computaban por horas (una lección duraba una hora; la palabra alemana *Stunde* sirve para designar ambos conceptos) y el total de 103 faltas registrado por Sebastian en 1694-95 representaba cuatro semanas enteras fuera de la escuela, lo que no es excesivo para un muchacho de nueve años. Sin embargo, la cifra refleja los trágicos acontecimientos familiares de aquel año. El padre de Sebastian, ya apesadumbrado por la temprana muerte en 1691 de su segundo hijo superviviente, Johann Balthasar, y por la muerte en Arnstadt, en 1693, de su hermano gemelo, Johann Christoph, tuvo que sufrir aún la pérdida de su esposa Elisabeth en mayo de 1694. Ambrosius se quedaba con tres hijos que cuidar (el mayor ya había partido a Ohrdurf) y por ellos decidió casarse de nuevo.

Cuando Barbara Margaretha Bartholomaei (de soltera Keul) se casó con Ambrosius Bach el 27 de noviembre de 1694 no era la primera vez que contraía matrimonio con un miembro de la familia Bach. Su esposo anterior, Jacob Bartholomaei, había sido diácono en Arnstadt, pero antes había sido mujer del primo de Ambrosius, Johann Günther (1653-83), descrito en la genealogía como «un buen músico y un diestro fabricante de instrumentos de reciente invención». Probablemente, la decisión de Ambrosius de volverse a casar se veía también fortalecida por un sentimiento de obligación hacia Barbara Margaretha y su hija mayor, Christiana Maria, de nueve años —y más aún, si todavía hubiese vivido, por Catharina Margaretha, hija de Günther y nacida en 1683—. De todas formas, la nueva pareja tenía un triste destino. Günther había muerto tan sólo cuatro meses después de casarse con Barbara Margaretha, y Jacob Bartholomaei después de cuatro años y medio. El 20 de febrero de 1695, menos de tres meses después de su boda con Ambrosius, la desdichada mujer enviudaba por tercera vez, y Sebastian quedaba huérfano.

Tras apelar sin éxito al consejo municipal para permanecer en el puesto de su esposo con ayuda de asistentes y aprendices, como le fue permitido hacer a la viuda del hermano gemelo de Arnstadt, Barbara

Margaretha se vio obligada a buscar quien cuidase de los dos huérfanos, Jacob y Sebastian, que tenían trece y nueve años respectivamente. El pariente más adecuado para ello era Johann Christoph, el hermano mayor, que desde 1690 era organista en la Michaeliskirche (iglesia de San Miguel) de Ohrdruf, donde había contraído matrimonio en 1694. La casa de Christoph se hallaba en lo que hoy es la Bachstrasse (calle Bach), no lejos de la iglesia, y allí se fueron a vivir Jacob y Sebastian en marzo de 1695. Como también el hermano esperaba un hijo (que nació el 21 de septiembre), esta situación debió de afectar considerablemente los modestos recursos de la joven pareja; Jacob regresó a Eisenach después de cumplir quince años, en 1697, pero por entonces les iba a nacer otro hijo. Sebastian se quedó en Ohrdruf también hasta los quince años y cabe suponer que su aprendizaje musical en estos años provino principalmente de su hermano mayor. Christoph había estudiado con Johann Pachelbel, el más importante compositor para órgano de toda la escuela de Alemania Central, y su biblioteca de música para teclado, que sin duda llegó a conocer Sebastian, incluía obras del mismo Pachelbel, Proberger, Kerll y otros maestros alemanes.

Fue con Christoph, de acuerdo con el registro necrológico de Mizler, con quien Sebastian «sentó las bases de su técnica al teclado» y es una pena, acaso una injusticia, que Christoph sea recordado principalmente por lo que hoy puede parecer una mala acción contra su hermano. Parece que Sebastian tenía prohibido, por alguna razón, el acceso al libro de piezas para teclado propiedad de Christoph, y para conseguirlo puso en práctica lo que el registro necrológico llama «el siguiente truco inocente»:

«El libro se guardaba en una alacena con puertas enrejadas. (Sebastian) podía alcanzarlo con sus manitas a través de las rejas y enrollarlo, porque sólo tenía una cubierta de papel; de este modo podía llevárselo por la noche, cuando todos dormían, y copiarlo a la luz de la luna, ya que no podía utilizar otra luz. Después de seis meses de disfrutar de este tesoro, intentando aprovecharlo en secreto con extraño celo, su hermano se enteró, para su desgracia, y se enfadó tanto que confiscó la música que tanto esfuerzo le había costado copiar.»

No tenemos suficiente información sobre el carácter de Christoph como para poder juzgar sus motivos en todo este asunto (incluso hasta qué punto la historia es cierta), pero sí conocemos bien a su hermano pequeño, y esta anécdota no es sino un temprano ejemplo de la determinación de Sebastian de aprovechar toda posible oportunidad para el desarrollo y perfección de su arte, aun a riesgo de desagradar a los demás. Pronto hubo nuevos ejemplos de tan singular actitud.

Christoph no descuidó en ningún momento la educación general de su hermano. Al llegar Sebastian a Ohrdruf le enviaron a la antigua Klosterschule, donde se habían adoptado las reformas progresivas de Comenius (Jan Ámos Komenský) en materia de educación y a la que acudían alumnos incluso de Kesel y Jena. La gramática latina y la teología constituían todavía la base de la enseñanza, pero también se

Dibujo de la época que representa a Bach niño transcribiendo una partitura.

impartían clases de geografía, historia, aritmética y ciencias naturales. La música (ayudante de la teología, según Lutero) sobresalía en el programa; se le dedicaban cuatro horas semanales en las clases tercera y cuarta, y cinco en la primera y segunda. Como en Eisenach, también había un coro *Kurrende*, con el que Sebastian, y probablemente también Johann Christop, obtuvo algunos beneficios económicos que eran muy necesarios. Parece que Sebastian encontró el plan de estudios más satisfactorio (o acaso la competencia de sus compañeros de clase era menor) que en Eisenach, y sus notas fueron excelentes. Había entrado en la cuarta clase en marzo de 1695 (o eso cabe suponer; el registro no relaciona ingresos en 1694-95) y pasó a la tercera *(Tertia)* en julio. En 1696 era el cuarto de la clase, y al año siguiente el primero, con lo que pasó a la *Secunda*. De ser

quinto en 1698 pasó a ser el segundo en 1699, lo que le valió un lugar en la clase superior, pero tras unos meses en la *Prima* concluía su etapa de colegial en Ohrdruf. A la semana o los quince días de cumplir quince años abandonó la ciudad y se fue a Lüneburg, al norte de Alemania.

La razón por la que Sebastian se fue de Ohrdruf la encontramos en la frase «*ob defectum hospitiorum*», que aparece junto a su nombre en la lista de la clave, pero es dudoso deducir de ello un problema de espacio en la casa de Christoph o, como podría pensarse, la falta de plazas libres en el colegio. El que se fuera a estudiar a más de 300 kilómetros de allí, a un lugar donde no tenía familiares y donde los Bach nunca habían ejercido su profesión, ha de ser explicado por una serie de circunstancias que se dieron en la Klosterschule desde dos o tres años antes. El *Kantor* y maestro encargado de la *Tertia* era un tal Johann Heinrich Arnold, conocido y temido por su severidad. Sus clases eran tan insoportables que en 1697 fue destituido y reemplazado por Elias Herda, un joven de Leina, cerca de Gotha, unos cuantos kilómetros al norte de Ohrdruf. Herda había estudiado teología en la Universidad de Jena, pero antes había asistido a la Michaelisschule de Lüneburg y debió de ser por recomendación suya por lo que Bach consiguió una plaza allí. Se ha pensado que Herda tal vez sugirió a Bach, debido a sus excelentes notas, que se planteara la posibilidad de una educación universitaria, y esto podría explicar por qué no buscó inmediatamente un empleo como músico en Turingia, como había hecho su hermano Jacob[4]. Por otra parte, el organista de Lüneburg, Georg Böhm, pudo también atraer a Bach al norte, como veremos. Lo cierto es que la Michaelisschule ofrecía manutención y matrícula gratuitas a niños pobres con buena voz, y ello supuso una solución inmediata al problema de un joven en precaria situación que se veía obligado a arreglárselas sólo «*ob defectum hospitiorum*».

Bach no fue el único alumno de Ohrdruf que viajó a Lüneburg en marzo de 1700, ya que Herda también había conseguido plaza para otro de sus discípulos, Georg Erdmann. Sus nombres aparecen juntos como *Discanten* (tiples) en la lista del *Mettenchor* de Lüneburg en abril y mayo de 1700. Este coro se componía de unos quince cantantes seleccionados a partir del más amplio y menos especializado *chorus symphonicus*, pero estaba restringido a niños pobres, a los que se abonaba una cantidad por sus servicios. En la lista consta que, en 1700, Bach y Erdmann recibieron 12 *groschen* cada uno en abril y la misma cantidad en mayo, y sin duda debían sacar algún dinero con las actuaciones del *chorus symphonicus* en bodas, funerales y en los habituales *Kurrenden*. Desgraciadamente, las nóminas posteriores a 1700 no se conservan y no podemos saber con certeza cuánto tiempo permaneció Bach en el *Mettenchor*. La mayor parte de los biógrafos sigue a Spitta, que estableció que la voz de Bach cambió poco después de llegar a Lüneburg y conjeturaba que entonces consiguió plaza en el colegio como intérprete de violín y de clave. Forkel, sin embargo, es impreciso en este punto, y el registro necrológico, de donde Spitta obtuvo su información, sólo indica que la voz de Bach cambió «algún tiempo» *(einige Zeit)* después de su

llegada a Lüneburg. Georg Erdmann tenía ya dieciocho años cuando se incorporó al *Mettenchor* como tiple, y no hay razón alguna para suponer que la pubertad fue más avanzada en Bach, que pudo haberse quedado en el *Mettenchor* hasta que se marchó de Lüneburg, en 1702. Desde luego, debió de ser un cambio de voz lo que le obligó a marcharse, sobre todo porque su nueva voz no poseía cualidades especiales. La norma del colegio, que databa de 1736, establecía categóricamente que los alumnos que recibieran manutención gratuita y estuvieran remunerados «habían de ser hijos de familia pobre y tener buenas voces de tiple»[5].

El *Mettenchor* obtenía su repertorio de una biblioteca musical de excepcional nivel, iniciada en 1555 por el primer *Kantor* luterano y ampliada desde entonces, especialmente por Friedrich Emanuel Praetorius (1623-95). Hacia 1696, cuando August Braun sucedió a Praetorius como *Kantor,* la colección ascendía a unos 1.100 volúmenes manuscritos de al menos 175 compositores diferentes, y a un gran número de obras impresas. Desconocemos en qué medida Bach, simple miembro del coro de muchachos, pudo hacer uso personal de esta biblioteca, pero debió de conocer algo de lo que contenía. Incluía polifonía latina de Orlando di Lasso, Monteverdi, Carissimi y Rovetta, así como obras sacras de los más grandes maestros alemanes del siglo XVII: Buxtehude, Hammerschmidt, Kerll, Scheidt, Schein, Schütz, Tunder, etc. Bach debió de saber que se incluían allí piezas de su tío abuelo Heinrich (1615-92) y de su tío Johann Christoph, que vivía aún en Eisenach.

En esta biblioteca, desgraciadamente destruida por un incendio hacia el año 1800, también estaba representado Georg Böhm, organista de la Johanniskirche (iglesia de San Juan) de Lüneburg desde 1698 hasta su muerte en 1733 y compositor de música sacra y para teclado. No es posible saber si Bach estudió realmente órgano con Böhm (el precario estado del instrumento de la Johanniskirche en aquel tiempo sería quizá una prueba de lo contrario), pero gracias a C. P. E. Bach sabemos que «apreciaba y estudiaba las obras del organista de Lüneburg Böhm» y parece probable que tuvieran una amistad personal. Böhm era de Turingia, nacido y criado cerca de Ohrdruf, y había sido alumno de Johann Bernard Vonhof, cuñado del hermano mayor de Bach, Johann Christoph. Es muy probable que Bach, al salir de Ohrdruf, llevara consigo una carta de presentación para el organista de Lüneburg, y el hecho de que, más tarde, hiciera Böhm de agente, en el norte de Alemania, de la publicación de las Partitas de Bach nos sugiere que debieron conocerse bien.

Antes de trasladarse a Lüneburg había pasado unos cinco años o más en Hamburgo, donde escuchó —y tal vez estudió con él— al renombrado Adam Reincken, organista de la Catharinenkirche (iglesia de Santa Catalina) desde 1663. Quizá fue en compañía de Böhm, o en todo caso por sugerencia suya, por lo que Bach recorrió más de una vez los cincuenta kilómetros que hay desde Lüneburg para escuchar al famoso Reinecken, que por entonces contaba casi setenta años. Otra razón para visitar Hamburgo era la presencia en esta ciudad de su primo Johann Ernst (1683-1739), que había sido su condiscípulo en Ordruf antes de

continuar su aprendizaje musical en Hamburgo (más tarde sucedió a Sebastian como organista en Arnstadt). Sin duda Ernst introdujo a Sebastian en otras manifestaciones musicales de la ciudad hanseática, quizá incluso representaciones de ópera dirigidas por Reinhardt Keiser, que poco después traía a Hamburgo al joven Haendel. La vida cultural que propiciaban un puerto próspero y un activo centro comercial debieron causar fuerte impresión en un joven que hasta entonces había vivido en una pequeña ciudad de provincias, y la posibilidad de hacer carrera en Hamburgo le seguiría seduciendo, como veremos, incluso veinte años después.

De todas formas, Hamburgo no fue el único lugar fuera de Lüneburg en que Bach encontró estímulos musicales. Contigua a la Michaelisschule se encontraba la Ritterakademie, una institución educativa para hijos de la nobleza donde se hablaba el francés como idioma de *politesse* y se cultivaban las artes esencialmente francesas de la esgrima y la danza. El profesor de danza era un tal Thomas de la Selle, también empleado, probablemente como violinista, en el municipio de Celle, unos ochenta o noventa kilómetros al sur, donde el francófilo duque Georg Wilhelm de Brunswick-Lüneburg sostenía una corte a imagen y semejanza de la de Versalles y una *Kapelle* formada casi exclusivamente por músicos franceses. De la Selle debió hacer múltiples viajes de una a otra ciudad, y parece que Bach le acompañó para escuchar —acaso también para interpretar— la música francesa que tanto admiraban el duque y su consorte, Eléonore Desmier d'Olbreuse. Las veladas tenían lugar en el pequeño teatro que el duque había añadido al castillo en 1690, y que aún hoy sirve para funciones teatrales. No sabemos con precisión la música con que se familiarizó Bach en Celle, pero probablemente se trataba de suites orquestales y música de cámara de los compositores franceses de moda o de alemanes afrancesados como Kusser (en relidad, de origen húngaro), Georg Muffar y J. C. F. Fischer. La corte de Celle era calvinista, y por ello Bach no pudo haber escuchado allí música sacra francesa para voces; pero sí debió de oír al organista de la corte, Louis Charles, en interpretaciones de música de compositores litúrgicos para órgano, como François Couperin, Raison y Grigny, de cuyo *Premier livre d'orgue* realizó Bach más tarde una copia de su propia mano.

La fecha en que Bach abandonó Lüneburg es desconocida, pero en la primavera o el verano de 1702 debió completar los habituales dos años en la clase superior de la Michaelisschule y podemos suponer que, habiendo decidido no ir a la universidad o falto de fondos para ello, empezó ya a buscarse un puesto como profesional de la música. El primero que surgió fue en la Jakobkirche de Sangerhausen, cerca de Halle, donde había muerto Gottfried Christoph Gräffenhayn en julio de 1702, y hacía falta un sucesor. Bach sufrió la correspondiente *Probe* (examen), que solía incluir la interpretación de una pieza de música concertada por parte del aspirante, y a pesar de su juventud y su falta de experiencia le ofrecieron el puesto. Pero el duque reinante, Johann Georg de Sajonia-Weissenfels, tenía otros propósitos e intervino para asegurar el nombramiento de su propio candidato, Johann Augustin

Kobelius, recordado hoy por las óperas que compuso para la corte de Weissenfels. No sabemos cuál fue la reacción de Bach ante este ejemplo de arbitrariedad ducal; una carta de 18 de noviembre de 1736 al burgomaestre Klemm nos sugiere que debió de tomarlo como una injusticia, al recomendar a su hijo Johann Gottfried para un puesto similar en Sangerhausen mediante la apelación ante el consejo municipal para que cumpliera la promesa «de treinta años antes» (en realidad, treinta y cuatro).

No es posible seguir las huellas de Bach en los meses siguientes, pero en marzo de 1703 ya lo encontramos empleado de «lacayo» y violinista en la pequeña corte del duque Johann Ernst de Weimar. Terry sugirió que el duque de Weissenfels, que mantenía estrechas relaciones con la corte de Weimar, pudo haberle procurado este nombramiento a Bach a fin de compensarle por la pérdida del puesto en Sangerhausen; pero la presencia en Weimar de una de sus antiguas amistades, otro músico lacayo llamado David Hoffmann, también pudo haberle ayudado. No es posible especificar los cometidos de Bach, ni siquiera su posición real en la corte de Weimar. En la genealogía se le describe como *Hofmusicus* (músico de la corte, o palaciego), pero en un documento de Arnstadt de 13 de julio de 1703 aparece como *Hoforganist* (organista de la corte). Esto último puede ser un simple error de transcripción, pero acaso refleja la verdad de las actividades de Bach durante estos meses. Parece evidente que por entonces era un organista de excepcional habilidad, y podemos deducirlo así de la prontitud con que las autoridades de Sangerhausen lo constataron, y de ahí que le llamaran a menudo de Weimar para sustituir al organista titular, Johann Effler, de edad avanzada y precaria salud. Sea como fuere, puede decirse que el empleo de Weimar fue poco más que una etapa hasta encontrar un puesto de organista, búsqueda que iba a concluir en Arnstadt.

2. Los principios (1703-1705)

Situada a algo más de treinta kilómetros al sur de Weimar, Arnstadt era la ciudad principal del territorio de Schwarzburg-Arnstadt, regido desde 1681 por el conde Anton Günther II (1653-1716)[1]. Cuando Bach llegó allí en 1703 su apellido era aún familiar a muchos de sus 3.800 habitantes, y lo era al menos desde 1620, cuando Caspar Bach (h. 1570-h. 1643) y sus hijos mayores, Caspar, Johannes y Melchior, encontraron empleo en la ciudad. Les siguió una larga lista de miembros de la familia Bach, entre los que se encontraba el padre de Johann Sebastian y su tío Johann Christoph; Ambrosius vivió y trabajó allí entre 1654 y 1667, y su hermano gemelo sirvió al conde Ludwig Günther y sus sucesores en calidad de *Hofmusicus* (músico de la corte) desde 1671 hasta 1693. También debía ser recordado aún el viejo Heinrich Bach, que fue durante unos cincuenta años organista de las dos iglesias principales, la Liebfrauenkirche y la Oberkirche: murió en 1692, a los setenta y siete años.

Ninguno de los Bach de Arnstadt precedió a Sebastian como organista de la tercera iglesia de la ciudad, la Bonifaciuskirsche, por la sencilla razón de que este edificio, al lado de las oficinas municipales y de unas 400 viviendas, había sido destruido por un incendio en 1581. Tan sólo en 1676, casi cien años después, se reunieron fondos para reconstruir la Bonifaciuskirche, que al terminarse en 1683 fue llamada la Neuerkirche (iglesia nueva). Por entonces ni siquiera tenía órgano, hasta que le encargaron uno, en 1694, a Johann Friedrich Wender, uno de los más reputados constructores de Turingia. El contrato de Wender estipulaba que el trabajo estaría concluido hacia el 24 de junio de 1701, pero el instrumento no estuvo listo hasta dos años más tarde. Mientras tanto había sido nombrado organista Andreas Bönner, yerno de Christoph Herthum, sucesor de Heinrich Bach en las dos iglesias principales.

Puede parecer sorprendente que, en julio de 1703, cuando llegó el momento de probar y presentar el nuevo órgano de Wender, no fuera Börner, ni siquiera Herthum, el elegido para llevar a cabo estas funciones, sino el joven y por entonces poco conocido Johann Sebastian Bach. La decisión de solicitar los servicios de un muchacho de dieciocho años, de otra ciudad, no se explica tan sólo por su precoz maestría en la técnica organística, aunque en la región este tipo de maestría era apreciada y respetada; debemos tener en cuenta también los contactos familiares, que tan a menudo aseguraron los progresos de los Bach músicos en Turingia. En realidad, Bach tenía dos contactos de ese tipo en Arnstadt

Con este órgano de la Neukirche de Arnstadt, que Bach inauguró, desempeñó el cargo de organista de esta iglesia.

en 1703, sin contar a su madrastra Barbara Margaretha, que debió regresar a Arnstadt con su hija tras enviudar en 1695. Uno era el organista Christoph Herthum, que se había casado con una hija de Heinrich Bach —Maria Catharina— en 1688, cuando ambos contaban diecisiete años. Otro era el burgomaestre Martin Feldhaus, que tenía dos cuñadas, Maria Elisabheta y Catharina Wedemann, casadas con tíos de Sebastian, respectivamente Johann Christoph, de Eisenach, y Johann Michael (1648-94), organista en Gehren (menos de treinta kilómetros al sur de Arnstadt) desde 1673 hasta su muerte. Bach no andaba escaso de contactos influyentes en Arnstadt.

Es para nosotros un misterio saber dónde se convirtió Bach en un experto de algo que desde entonces tuvo una gran demanda: la prueba y evaluación de un órgano nuevo o reconstruido. Un oído perspicaz para las propiedades artísticas de un instrumento debía ser un don natural del muchacho, pero los conocimientos técnicos necesarios para calificar aspectos como la presión del aire, la emisión del sonido y el espesor y la calidad del metal de los tubos, sólo podían tener su origen en un estudio y una observación profundos. Recordemos que durante los primeros años de Bach en Eisenach, hubo que reparar a menudo el órgano de la Georgkirche; los trabajos de reconstrucción dieron comienzo al año siguiente de su partida. Además, el órgano de su hermano Christoph, en Ohrdruf, que había sido probado por Pachelbel en 1693, sufrió una profunda reconstrucción entre 1696 y 1713 (en parte durante los años de estancia de Bach en la ciudad). También el órgano de la Michaeliskirche de Lüneburg fue objeto de amplias reparaciones cuando Bach estaba en el colegio en esta ciudad, y lo mismo sucedió por entonces con el de la Johanniskirsche. Todo esto tuvo que suponerle a Bach una serie de oportunidades de observar a los constructores y artesanos de órganos «a pie de obra» y, conociendo su curiosidad en cualquier cuestión musical, podemos estar seguros de que aprovechó toda oportunidad para aprender de ellos.

De todas maneras, lo que impresionó a los ciudadanos de Arnstadt en julio de 1703 fueron las dotes de intérprete de Bach más que sus cualidades de experto del instrumento mismo, hasta el punto que le ofrecieron inmediatamente el puesto de organista de la Neuekirche, con preferencia sobre Börner, al que compensaron trasladándolo a la Liebfrauenkirche (lo que técnicamente suponía un ascenso, ya que era la iglesia más importante). Aunque la cronología de los primeros pasos de Bach en Arnstadt es a menudo confusa, puede fijarse así:

3 de julio de 1703 (?): es aceptado el contrato de Wender después de una inspección satisfactoria del nuevo órgano realizada por Bach y al menos otro asesor.

8 de julio (domingo): Bach da un recital público con el nuevo órgano.

13 de julio: recibe sueldo y dietas (8 florines, 13 groschen).

9 de agosto: se formaliza su contrato como organista de la Neuekirche.

14 de agosto: toma posesión de su cargo en la Neuekirche.

Las estipulaciones del contrato de Bach incluían el acompañamien-

to en los servicios de la Neuekirche en domingo, días festivos y otras ocasiones de culto público, el mantenimiento del órgano en buenas condiciones y dar cuenta de sus posibles averías. A cambio recibía un salario anual de 84 florines y 6 groschen, muy ventajoso en comparación con lo que percibían otros músicos de Arnstadt. Teniendo en cuenta acontecimientos posteriores, hay que hacer notar que el contrato de Bach no mencionaba obligación alguna de suministrar a la iglesia *figures music* (esto es, música coral más compleja, normalmente con instrumentos). En realidad, la interpretación de cualquier música vocal de complejidad superior a la de los corales o simples motetes era virtualmente excluida ante la escasa cualificación de los estudiantes del gimnasio que le estaban asignados, y la situación no hizo sino agravarse por la incapacidad de Bach para mantener una adecuada disciplina entre ellos. Por lo que sabemos de los estudiantes de Arnstadt, esto hubiera supuesto una ardua tarea para un maestro de coro con experiencia; más aún lo era para alguien poco mayor que muchos de los mismos componentes del coro.

El trabajo le dejaba a Bach mucho tiempo libre, buena parte del cual lo empleaba sin duda en perfeccionar su técnica como organista y en componer sus primeras obras. Es también probable, aunque no hay pruebas fehacientes, que fueran solicitados sus servicios en las veladas musicales del castillo de Neideck, donde el conde Anton Günther utilizaba a menudo las disponibilidades de la ciudad para aumentar su *Kapelle* permanente. En la corte Bach pudo relacionarse con Paul Gleistsmann, que había sucedido a Adam Drese como *Kapellmeister* en 1701, y también pudo escuchar al poeta Salomo Franck, con el que colaboraría más tarde en Weimar. Franck había trabajado como *Regierungs-Sekräter* (secretario administrativo) del conde entre 1689 y 1697, cuando se fue a Jena, y en 1700 había compuesto el texto de una cantata o serenata secular con la que se inauguró el Augustenburg (23 de agosto), residencia campestre que la condesa Augusta Dorothea había hecho construir en las inmediaciones de Arnstadt.

Después de una visita al castillo de Neideck el 4 de agosto de 1705, tuvo lugar un incidente que es una temprana muestra de las dificultades con que iba a enfrentarse Bach en Arnstadt. Ya era tarde cuando Bach volvía a casa en compañía de su prima Barbara Catharina[2], cuando se le acercó un alumno de los mayores del gimnasio, un tal Johann Heinrich Geyersbach, y cinco compañeros suyos. Geyersbach, que tocaba el fagot, amenazó a Bach con un palo, diciendo que le había insultado a él y a su instrumento, ante lo cual Bach sacó su espada para defenderse. Tras un forcejeo, los rivales fueron separados, pero más tarde fueron citados ante el consistorio para explicar su conducta, solicitándose también el testimonio de Barbara Catharina y dos de los estudiantes, Hoffmann y Schüttwürfel. Bach tuvo que admitir que había insultado a Geyersbach al llamarle *Zipper Fagottist* (algó así como «fagotista de pacotilla»). El consistorio dejó constancia de su falta de habilidad para con los estudiantes y su falta de voluntad de ensayar con ellos.

Bach tuvo pronto nuevos problemas con el consistorio. Unos dos

meses después del enfrentamiento con Geyersbach se le concedió permiso para ausentarse cuatro semanas a fin de visitar Lübeck, más de cuatrocientos kilómetros al norte, en un viaje que, al parecer, hizo a pie. El motivo de la visita era escuchar a Buxtehude y aprender con él; pero otra razón para este viaje (acaso la principal) pudo ser la de investigar las posibilidades de suceder a este famoso organista de sesenta y ocho años, que tenía a su disposición en la Marienkirche un espléndido instrumento con tres teclados y cincuenta y cuatro registros. Dos años antes, Haendel y su amigo Mattheson habían estado en Lübeck, procedentes de Hamburgo, por la misma razón; pero no se mostraron muy de acuerdo con la condición principal que debía reunir quien aspirase a tal sucesión: la de contraer matrimonio con la hija de Buxtehude. También Bach dejó pasar la oportunidad de convertirse en yerno de aquel gran hombre (Anna Margarheta Buxtehude era diez años mayor que él y de aspecto poco agraciado), pero encontró otras ocupaciones para quedarse un poco más en Lübeck, entre las que se encontraban las *Abendmusiken*, serie de veladas de conciertos espirituales, con música semejante a la de los oratorios de Buxtehude, celebradas anualmente en la Marienkirche durante los dos domingos siguientes a la Trinidad y el segundo, tercero y cuarto domingos de Adviento. El 2 y 3 de diciembre de 1705 hubo dos *Abendmusiken* de carácter estraordinario y se interpretaron *Castrum doloris* y *Templum honoris*, de Buxtehude, el primero para conmemorar al emperador anterior, Leopoldo I, y el segundo como aclamación de su sucesor, José I.

Bach debió de estar presente en estas y otras *Abendmusiken* de 1705, pero desgraciadamente no se conservan detalles de ello. No sabemos en qué ocupaba el tiempo restante allí en el norte; tal vez cultivó las amistades que ya tenía de Hamburgo y Lüneburg. Al fin regresó a Arnstadt el 7 de febrero de 1706, comulgó y dos semanas después intentaba justificarse ante un airado consistorio que pretendía saber por qué razón un permiso de cuatro semanas se había convertido en una licencia de cuatro meses. Reaparecieron las antiguas quejas sobre sus malas relaciones con los estudiantes y su negligencia al ensayar con ellos, pero se añadió una nueva acusación: la de introducir variaciones chocantes (*viele wunderliche Variationen*) y notas extrañas (*viele fremde Tone*) en los himnos, para confusión de los feligreses. Sin duda Bach intentaba poner en práctica lo que había escuchado en Lübeck.

La negativa de Bach a ensayar música concertada con los estudiantes continuó siendo el principal punto de discordia con el consistorio. Frente a esto, eran menos importantes otros aspectos criticados de su conducta, como lo sucedido el 11 de noviembre de 1706, cuando se le acusó de haber admitido la presencia de una «moza extraña» *(fremde Jungfer)* en la galería del coro, en contra del reglamento. La mayor parte de los escritores, a partir de Spitta, ha identificado a la joven en cuestión como la prima y futura esposa de Bach, Maria Barbara. Había nacido el 20 de octubre de 1684 en Gehren, donde su padre, Johann Michael Bach, era organista, y se supone que se fue a vivir con su tío, el burgomaestre Martin Feldhaus, al morir su padre en 1704, con lo que

Bach y ella pudieron haber vivido bajo el mismo techo. No tenemos evidencia de esto, sin embargo, y en ningún caso se explica así el uso por parte del consistorio del término «extraña» (*fremde*) para referirse a la sobrina del burgomaestre que había residido en la ciudad durante años. Quizá había que buscar en otra parte la *Jungfer* en cuestión.

Un hecho evidente que parece desprenderse de las actas es que sus relaciones con los estudiantes o con sus superiores no eran buenas, y la culpa parece ser simplemente de Bach. Tratándose de un muchacho recién salido de la adolescencia, debía comportarse con intolerable arrogancia y testarudez y, al margen de lo que la posteridad pueda pensar, el consistorio estaba en su derecho de pedirle cuentas del salario que le daba la Neuekirche. Al mismo tiempo hay que decir que sus actos surgían de una perfecta comprensión del estado de la música en Arnstadt. Sabía que con los recursos allí disponibles nunca llevaría a cabo lo que pronto iba a denominar su propuesta de una «música eclesiástica bien regulada» y que no estaba preparado para luchar por algo semejante. La única manera de salir de una situación semejante, que resultaba cada vez más molesta, consistía en buscar en otra parte. Por suerte se presentó pronto una oportunidad en Mühlhausen.

Mühlhausen, a menos de sesenta kilómetros al noroeste de Arnstadt, era una ciudad libre gobernada por un consejo. Una de sus principales iglesias era la Blasiuskirche, un edificio grande como una catedral, que databa del siglo XIII o del XIV y que apenas había cambiado desde entonces. Debía su reputación musical a una larga serie de organistas, entre los cuales el más importante había sido Johann Rudolf Ahle (1625-73). Nacido en Mühlhausen, Ahle compuso lo mismo música sacra que profana y enriqueció el repertorio de himnos de congregación; en el último año de su vida fue burgomaestre de la ciudad. Le sucedió en la Blasiuskirche su hijo Johann Georg, que se hizo famoso como poeta y como músico. Entre el padre y el hijo sumaron unos cincuenta años de servicio como organistas de la Blasiuskirche.

El hijo murió el 2 de diciembre de 1706, a los cincuenta y cinco años. Entre los que fueron invitados a competir por el puesto vacante se encontraba Johann Gottfried Walther, amigo de Bach y organista de la Thomaskirche de Erfurt. Walther declinó la invitación de hacer la acostumbrada *Probe* y, en lugar de eso, se fue a Weimar como organista de la Stadtkirche, donde más tarde intimó con Bach. Debió de haber varios intentos de cubrir la vacante antes de que Bach fuera invitado a Mühlhausen para hacer una *Probe* en la Pascua siguiente. Mülhausen era una de las pocas ciudades importantes de Turingia que aún no había experimentado la «colonización» de los Bach, pero no faltaban conexiones que relacionaban a Sebastian con el lugar. Uno de los concejales responsable de elegir el nuevo organista era Johann Hermann Bellstedt, cuyo hermano, Johann Gottfried, vivía en Arnstadt y estaba casado con Susanne Barbare Wedemann, una tía materna de Barbara y cuñada de Martin Feldhaus. Es muy probable que fuera J. H. Bellstedt quien propusiera la candidatura de Bach para el puesto de la Blasiuskirche y fue a él a quien el consejo parroquial le encargó llegar a un «acuerdo favorable» con

Bach al mes siguiente de su satisfactoria *Probe*. La tardanza en ofrecer el puesto a Bach refleja tal vez cierta reserva hacia quien estaba lejos de llevarse bien con sus superiores de entonces, pero el consejo, evidentemente, estaba satisfecho de asegurarse a alguien de una reputación musical como la de Bach, y cuando se presentó ante ellos el 14 de junio de 1707 se le pidió que expusiera sus condiciones. Solicitó, y le fue concedido, el mismo salario que percibía en Arnstadt (85 gulden, unos 20 gulden más que Ahle) y la misma cantidad de grano y leña que su predecesor, así como un carro para trasladar sus enseres desde Arnstadt. El 29 de junio Bach presentó su dimisión al consistorio de Arnstadt y destinó la cuarta parte de su último salario a su primo Johann Ernst, que le sucedía en la Neuekirche (con un salario bastante menor).

Una vez establecido en Mühlhausen con lo que parecían unas buenas perspectivas, Bach se sintió en condiciones de casarse con Maria Barbara (sólo eran primos segundos, por lo cual su relación no infringía las leyes de consaguinidad). En el momento oportuno le llegó una herencia de cincuenta gulden (más de la mitad de un año de salario) de su tío materno, Tobias Lämmerhirt, que había muerto en Erfurt el 10 de agosto de 1707, y la pareja se casó en la iglesia de Dornheim, a dos o tres kilómetros de Arnstadt, el 17 de octubre. La elección de Dornheim para la ceremonia se debía tal vez a su amistad con el pastor Johann Lorenz Stauber. La primera esposa de Stauber había muerto el mes de junio anterior, y en junio de 1708 éste se casaría con Regina Wedemann, tía de Maria Barbara.

Aunque el matrimonio de Bach con Maria Barbara resultó satisfactorio y feliz, pronto empezó a advertir que su empleo en Mühlhausen le iba a ofrecer, en cambio, poca satisfacción personal. Las relaciones con sus superiores, que desde luego reconocían su extraordinaria habilidad, eran amistosas, pero las oportunidades para la composición y la interpretación de música eran de nuevo escasas. La mayor parte (o acaso todas) de las cantatas eclesiásticas que compuso en Mühlhausen no tuvieron relación alguna con la Blasiuskirche, donde al parecer se daba una fuerte oposición a cualquier género de música sacra de estilo más avanzado al de los Ahle. Una razón para ello pudo residir en las tendencias pietistas de Johann Adolf Frohne, pastor y superintendente de la iglesia. Philipp Jakob Spener, cuya *Pia desideria* (1675) había señalado el origen del movimiento pietista, había fallecido tan sólo dos años antes (1705) y su cruzada por una cristiandad antidogmática, subjetiva y devota, que acentuara la responsabilidad moral del individuo, había hallado por entonces entre los luteranos un amplio apoyo. Semejante en cierto modo al puritanismo, el pietismo tendía a desaprobar el uso eclesiástico de cualquier música más elaborada que los himnos o motetes sencillos.

En la controversia que había dividido las congregaciones de Mühlhausen durante casi toda la década anterior a la llegada de Bach, Frohne tenía un oponente en la persona de Georg Christian Eilmar, un luterano ortodoxo de estricta observancia, «duro, intolerante, presa de un formalismo rígido y sin vida»[3]. Es dudoso que Bach se permitiera intervenir en la controversia que rodeaba a estos dos hombres, pero no cabe duda de que

su educación y sus inclinaciones le llevaban del lado de la ortodoxia, y parece ser que él y Eilmar mantuvieron estrechos lazos profesionales y personales. Es casi seguro que Eilmar proporcionó los textos de las primeras cantatas de Bach, y el 29 de diciembre de 1708 fue el padrino, en Weimar, de la primera hija de Bach, Catharina Dorothea. Dos años más tarde la hija de Eilmar, Anna Dorothea, era madrina del hijo mayor de Bach, Wilhelm Friedemann.

Spitta fue el primero que llamó la atención sobre las disputas religiosas de Mühlhausen, pero nunca sugirió, como se ha dicho, que era eso a lo que se refería Bach cuando se quejaba, en su carta de dimisión ante el consejo parroquial, del «*Wiedrigkeit*» (obstáculo) y la «*Veidriesslichkeit*» (molestia) que había sufrido durante sus años de organista en la Blasiuskirche[4]. En realidad, Spitta constató lo siguiente:

«...Debemos entender, en primer lugar, la disposición de una parte de la municipalidad de Mühlhausen, que estaba apegada a antiguos usos y costumbres y que no podía ni deseaba seguir los atrevidos vuelos de Bach e incluso veían con recelo a un extraño que se conducía tan despóticamente en un puesto que, hasta donde alcanzaban sus recuerdos, siempre había sido ocupado por alguien nacido en la ciudad, y tan sólo para su honor y su gloria.[5]»

Fue entonces este «apego a los viejos usos y costumbres» lo que le hizo a Bach sufrir obstáculos y molestias en Mühlhausen. Heinrich Nikolaus Gerber, que fue más tarde discípulo de Bach, acusaba a la ciudad, en 1717-21, de ser un lugar en que, en lo relativo a la música, reinaba el más completo oscurantismo, e incluso en época tan avanzada como 1762, Johann Lorenz Albrecht, *Kantor* y organista de la Marienkirche, criticaba a Mühlhausen con severidad por su conservadurismo atrincherado, su resistencia a las ideas y estilos musicales nuevos, y su arcaico sistema de organización de los recursos vocales e instrumentales disponibles[6].

Bach intentó mejorar la calidad de la música sacra, no sólo de Mühlhausen, sino también de los pueblos vecinos, donde, como dice en su carta de dimisión, «la música es a menudo mejor que la *harmonie* que se da aquí». Consiguió, en beneficio de la parroquia, una «buena colección de las mejores composiciones sacras» (que, sin duda, tuvo pocas oportunidades de interpretar), y había cumplido con lo estipulado en su contrato dando cuenta de las necesidades de reparación del órgano de la Blasiuskirche. Fue incluso más allá, y diseñó un detallado proyecto de reconstrucción del órgano, que fue sometido al consejo parroquial el 21 de febrero de 1708 y aprobado. La obra incluía el añadido de un tercer teclado, y le fue encargado a Wender, el mismo que había construido el órgano de la Neuekirche de Arnstadt. Cuando estuvo concluido, Bach se hallaba desde hacía algún tiempo instalado en Weimar .

Pese a *Wiedrigkeit* y *Verdriesslichkeit,* Bach mantuvo buenas relaciones con sus superiores de Mühlhausen y tenía con ellos un trato amistoso. Como se desprende de su carta de dimisión, «la feliz *entrée* en

la *Kapelle* y conjunto de cámara de su alteza serenísima de Sajonia-Weimar» había llegado inesperadamente; como explicó él mismo al consejo, se le ofrecía un aumento inmediato de sueldo y la perspectiva de llevar a cabo su proyecto de una «música sacra bien reglada». No hay duda de que se hicieron esfuerzos para convencerle de que se quedara en la Blasiuskirche, pero el 26 de junio de 1708 el consejo aceptó su dimisión, «una vez que no pudo quedarse», pidiéndole tan sólo que supervisara la reconstrucción del órgano. Así debió de hacerlo, aunque no está claro que compusiera, para su inauguración en 1709, el coral para órgano *Ein' feste Burg* (BWV 720), como sugería Spitta. Desde luego, debió de seguir manteniendo estrechos contactos con Mühlhausen por algún tiempo, y en 1708 y 1709 (y tal vez también en 1710) volvió allí para dirigir nuevas cantatas con motivo del cambio anual del consejo. En 1709 dirigió la conocida como *Gott ist mein König,* BMV 71, con señalado éxito.

Bach fue sucedido en la Blasiuskirche por su primo Johann Friedrich (h. 1682-1730), que permaneció allí hasta su muerte. En 1735, el tercer hijo de Bach, Johann Gottfried Bernhard, fue nombrado organista en la Marienkirche. Otra ciudad de Turingia había sido «colonizada».

Primeras obras

En lo que se refiere a la composición, Bach no fue un joven prodigio. Pocas o ninguna de las obras que compuso antes de dejar Mühlhausen, a los veintitrés años, serían recordadas hoy de haber sido compuestas por otra persona. Lógicamente, se trataba sobre todo de obras para órgano y clave (término general que utilizamos aquí para cualquier obra de teclado que no sea el órgano); todas, excepto una, de las pocas cantatas que aún se conservan de entonces son piezas ocasionales, no compuestas para los servicios regulares de iglesia de Arnstadt o Mühlhausen.

Muchas de las primeras piezas para clave incluidas en la Bach Geselschaft y relacionadas por Schmieder son hoy consideradas apócrifas o, al menos, de dudosa autenticidad. La más antigua de las que se conservan es quizá el *Capriccio en mi mayor* (BWV 993), una fuga en un solo movimiento escrita *in honorem Joh. Christoph Bachii ohrdrufiensis,* como consta. Es una muestra de lo bien que aprovechó Bach la instrucción de su hermano mayor en Ohrdruf, pero también de cuanto le quedaba por aprender en la organización de una fuga de alto vuelo. El *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* («*Capriccio* por la ausencia de su amadísimo hermano», BWV 992) es más conocido, sobre todo por su ingenuo contenido programático: se supone que describe los sentimientos de la familia y los amigos cuando su hermano Johann Jacob se fue de Eisenach para entrar al servicio de Carlos XII de Suecia. Los dos últimos movimientos incluyen la llamada del *posthorn.* Suele fecharse la pieza en 1704, cuando partió Jacob; pero bien pudo ser escrita más tarde, ya que el término «lontananza» significa ausencia,

lejanía, y no «partida». El título mismo, como el del último movimiento de la más o menos contemporánea *Sonata en re mayor* (BWV 963), *Thema all'imitatio gallina cuccu* («Tema en imitación de la gallina y el cuclillo»), sugiere una influencia italiana, pero Bach halló probablemente sus modelos más cerca, en obras de Poglietti, Kerll y Kuhnau.

También se fechan en la época de Arnstadt y Mühlhausen, o al menos en la primera época de Weimar, cuatro *toccatas* para clave (BWV 912-15), obras multiseccionales como las *toccatas* para órgano, que incorporan movimientos en fuga. La más conocida es tal vez la *Toccata en mi menor* (BWV 914), descrita por Spitta (p. 441) como «una de esas piezas llenas de melancolía que sólo Bach podía componer». Su sección final en fuga, sin embargo, es aparentemente la reelaboración de una pieza de cierto compositor italiano no identificado aún[7]; probablemente data del mismo período en que realizó Bach similares *rifacimenti* con piezas de Legrenzi y Corelli (BWV 574 y 579) y fugas a partir de temas de las *Sonatas en trío Op. 1* de Albinoni (BWV 946, 950-51).

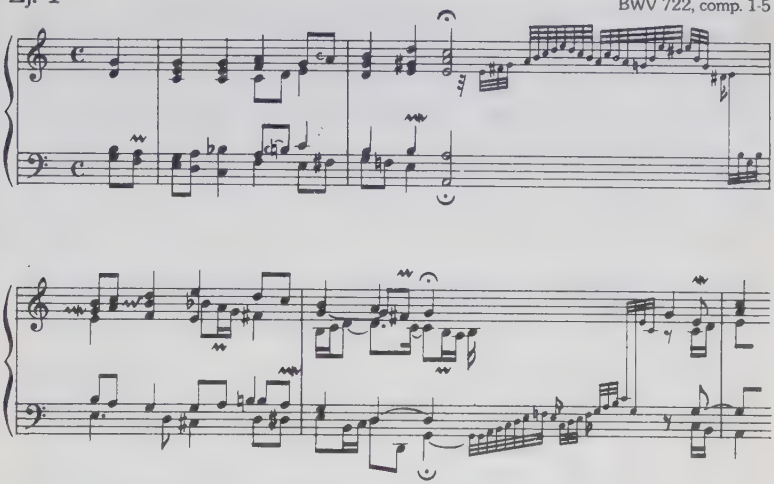
Los peligros de confiar en el simple análisis de estilo para determinar la autoría o la cronología no son menores a la hora de estudiar las primeras obras para órgano, y como las pruebas de otro tipo son escasas, hay que moverse en el terreno de las conjeturas. La única obra completa para órgano que se conserva de este período, probablemente de las manos del mismo Bach, es el *cantus firmus* del himno de Adviento *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BWV 739), que data de 1705 aproximadamente. Sin embargo, en el tipo de composición coral más fácilmente asociado a los años de Arnstadt (a menudo identificados como «tipo Arnstadt») cada línea de recta armonización de acordes está separada de la siguiente por un breve adorno de carácter improvisado. Las armonías suelen ser atrevidas y a veces cromáticas, como en *Gelobet seist du, Jesu Christ* (BWV 722) (ejemplo 1).

Aunque ahora se tiende a fechar esta pieza en los años de Weimar, como la mayor parte de los ejemplos de este tipo que se conservan (por ejemplo, BWV 715, 726 y 732), y aunque no podemos asegurar que su destino fuera el de acompañar el canto de los feligreses, da la impresión de que era esta clase de armonización la que desaprobaba el consistorio de Arnstadt cuando reprendió a su organista, en 1706, «por introducir en los corales diversos embellecimientos chocantes y muchas notas extrañas, para confusión de los feligreses».

Entre las piezas basadas en corales, hay tres series de variaciones (*partite diverse,* BWV 766-8) cuyos modelos —si datan de la época de Lüneburg, como sugirió Spitta— parecen estar en las *partite* corales de Georg Böhm (aunque la música sugiere también otras influencias). Las *partite* de Böhm fueron probablemente pensadas como música para clave de uso doméstico, y hay aspectos del estilo de las piezas de Bach que sugieren el mismo propósito. El pedal no es obligatorio en ningún momento de las dos primeras series, y sólo está marcado en cinco de las once variaciones de *Sei gegrüsset, Jesu gütig* (BWV 768). Esta es, sin ningún género de dudas, la más interesante de las tres obras. El número de variaciones y el orden en que aparecen varía considerablemente de

Ej. 1

BWV 722, comp. 1-5



una a otra fuente, y la falta de una versión definitiva, así como la diversa calidad de la misma música, sugiere que el BWV 718 fue compuesto probablemente en un período de tiempo relativamente largo.

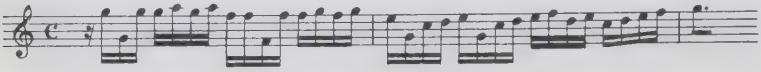
Más difícil aún es establecer una cronología para las piezas de órgano no basadas en corales. Todo lo que podemos hacer es señalar ciertos rasgos de estilo de los preludios (o *toccatas*) y fugas que suelen asignarse al período de Arnstadt y Mühlhausen, sin olvidar que muchos de estos rasgos aparecen aún en las obras de Weimar, al menos hasta 1712. Hay que señalar que la mayor parte de las piezas, aunque sean denominadas «preludio y fuga» o «toccata y fuga» en las ediciones modernas e incluso en las fuentes, son obras multiseccionales, de un tipo que los organistas del norte de Alemania llamaban simplemente *preambulum* o *praeludium*[8]. Un buen ejemplo es el *Preludio y fuga en mi mayor* (BWV 566), impreso en BG y relacionado por Schmieder como «toccata» (también existe una versión en *do mayor* compuesta tal vez con anterioridad). Tiene cuatro secciones claramente delimitadas; la segunda y la cuarta son fugas con motivos contrastados, pero relacionados temáticamente —una característica, también, de los preludios y *toccatas* de Buxtehude—. En otras obras, como en la llamada *Preludio y fuga en la menor* (BWV 551), la música posee mayor continuidad. La BWV 551 tiene cinco secciones y la segunda fuga es seguida de una coda evidentemente destinada a recobrar el brillante estilo de bravura del comienzo y posibilitar así un final en clímax. La mayor parte de los demás preludios y fugas de este período son similares en estilo y construcción, pero con sólo tres secciones; la posición central es ocupada por la fuga.

Entre las características de los primeros preludios para órgano hay que señalar los imponentes y a menudo dilatados (aunque no difíciles) solos de pedal y los trinos en acorde (minuciosamente anotados), con

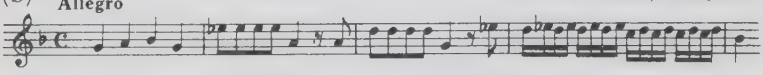
ataques al teclado en cascadas de semicorcheas y fusas, en los que se advierte una ausencia de construcción que sugiere improvisaciones anotadas *a posteriori*. Por otra parte, las fugas, aunque apoyadas claramente en la secuencia y a menudo mantenidas prudentemente en tónica dominante, están sorprendentemente bien organizadas, aunque sus temas son típicamente dilatados y excesivos. No es raro encontrar que las anotaciones de pedal son a menudo demoradas y a veces modificadas:

Ej. 2

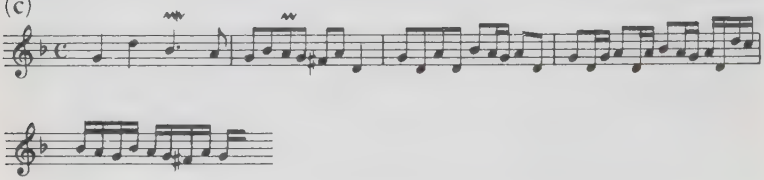
(a) BWV 531, comp. 1-3



(b) Allegro BWV 535, a/ii, comp. 1-5



(c) BWV 578, comp. 1-5



Entre las obras representativas de este primer estilo, que suele fecharse en la época de Arnstadt y Mühlhausen, se incluyen, aparte de los ya mencionados, los *Preludios y fugas en do mayor* (BWV 531), *sol menor* (535a, una versión anterior incompleta de 535) y *sol mayor* (550), el *Preludio* (sólo) en *sol mayor* (BWV 578), la *Fuga* (sola) en *sol menor* (BWV 578) y la *Fantasía en sol mayor* (BWV 572); el «pequeño» *Preludio y fuga en mi menor* (BWV 533) es menos llamativo y está organizado en forma más hermética, sin ni siquiera el adorno en forma de *toccata* al final de la fuga. Es una ironía que la famosa *Toccata en mi menor* (BWV 565), en la cual la retórica de la combinación preludio-fuga-postludio alcanza su exposición más exuberante y dramática, muestre características que pueden poner en duda que su autor sea Bach, al menos en la forma en que la conocemos hoy[9]. La dificultad en establecer normas fijas de estilo para la música del primer período debe, sin embargo, dejar abierta la cuestión de la autenticidad.

La situación es algo más clara en lo que se refiere a las primeras cantatas, cuyas circunstancias se esbozan en capítulos posteriores. Todas ellas datan de la época en que Bach era organista de la Blasiuskirche, en Mühlhausen, aunque no fueron compuestas para ser interpretadas allí. La más antigua es probablemente *Aus der Tiefen rufe ich* (BWV 131), una obra de penitencia que Terry (p. 81) relacionaba con el desastroso

incendio que destruyó parte de Mühlhausen en 1707. El texto debió de ser compuesto por G. C. Eilmar, pastor de la Marienkirche, que también debió de ser responsable del de *Gott ist mein König* (BWV 71), escrita para el servicio de las elecciones al consejo de la ciudad de 4 de febrero de 1708. *Gottes Zeit ist die aller beste Zeit* (BWV 106) fue destinado a un funeral (tal vez el del tío de Bach, Tobias Lämmerhirt, en Erfurt); *Der Herr denket an uns* (BWV 196), se compuso para una boda (probablemente la de la tía de Maria Barbara, Regina Wedemann, con el pastor Johann Lorenz Stauber). A esta serie pertenece también la *Cantata* 150, *Nach dir, Herr, verlanget mich,* que se supone del primer año de Bach en Weimar (1708-09).

El carácter ocasional de estas cantatas permite explicar la diversidad de sus textos, estructuras e instrumentación, que nunca es igual. Sin embargo, presentan algunas características comunes. Como alguna de las obras para clave y órgano, se divide en varias secciones breves sin clara distinción entre ellas, o incluso entre las partes a solo o en *tutti*. Los textos, no afectados por las reformas que Erdmann Neumeister introdujo en el género cantata, no propician nunca el uso de recitativos y, por lo demás, apenas hay arias *da capo*. Las frases son de escasa longitud y las claves varían poco. Predomina en los coros el estilo de motete, con las voces dobladas por los instrumentos. Estas cantatas eran de un conservadurismo tal que fue posible su utilización como música de iglesia en Mühlhausen, y la única que Bach posteriormente encontró apropiada para Leipzig fue *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4), cantata coral del himno de Pentecostés, que añadió a su segundo ciclo anual en 1725.

Pese a la inmadurez y la dependencia de los modelos parroquiales, hay en estas primeras cantatas una exuberancia juvenil y un hálito casi romántico que Bach raras veces volvería a conseguir en años posteriores. Lo mismo puede decirse de su música para clave y para órgano. Algo quedó inevitablemente por el camino al adquirir el control, la técnica y el sentido de la proporción que harían posible las obras maestras del futuro. Y es dudoso que Bach hubiera podido dejar de ser un compositor alemán menor (aunque de gran talento) y convertirse en una figura de significación internacional si hubiera permanecido en los estrechos confines de Arnstadt y Mühlhausen. Necesitaba más amplios horizontes y un catalizador que ayudara a formar su estilo musical maduro. Weimar le proporcionaría esos horizontes. Vivaldi y el moderno *concerto* italiano serían los catalizadores.

3. Weimar (1708-1717)

Quien visite hoy día Weimar, una de las más bellas ciudades de la República Democrática Alemana, tendrá dificultades para explicar las conexiones de Bach con el lugar. El período más esplendoroso de Weimar como centro artístico, especialmente en literatura y música, se dio en el siglo inmediato a la muerte de Bach, cuando Wieland, Goethe, Schiller, Hummel y Liszt vivieron y trabajaron allí. Las casas de estos grandes hombres, así como los monumentos, bibliotecas y museos dedicados a su memoria, atraen hoy a la ciudad a cientos de visitantes. Sin embargo, los edificios en que Bach vivió y trabajó han desaparecido en su mayor parte. El palacio construido por el duque Wilhelm IV entre 1650 y 1664 y conocido como el Wilhelmsburg fue destruido por un incendio en 1774, junto con la capilla ducal (la Himmelsburg), en la que resonaron las primeras cantatas de madurez de Bach y en cuyo órgano de dos teclados, reconstruido por Johann Conrad Weishaupt poco después de su llegada, tocó en los oficios. También ha desaparecido la casa en que Bach vivió al menos hasta 1713 con su familia, que iba en aumento; se alzaba cerca del famoso Hotel del Elefante, en la plaza del Mercado, que ha cambiado considerablemente desde que sufrió un bombardeo en febrero de 1945.

El edificio de mayor interés que se conserva de la época de Bach es la Stadtkirche, dedicada a San Pedro y San Pablo, y que hoy día se llama Herderkirche, por el teólogo y poeta Johann Gottfried Herder, que fue pastor en esa iglesia desde 1776 hasta su muerte en 1803. Los visitantes acuden aún a ella para admirar el altar de Lucas Cranach el Viejo, que ya en tiempos de Bach era el ornamento más preciado de la iglesia. Bach no ocupó puesto oficial alguno en la Stadtkirche, pero debió utilizar el órgano de la misma cuando su propio instrumento del castillo sufría alguna reparación. El organista era un pariente de Bach, Johann Gottfried Walther[1], que había sido nombrado al renunciar a la oferta de Mühlhausen en 1707. Al llegar a Weimar se le había encargado de la educación del joven príncipe Johann Ernst, de gran talento, sobrino del duque reinante. Tendremos ocasión de referirnos más adelante a la amistad y colaboración entre los dos principales organistas de Weimar y sobre sus efectos en el desenvolvimiento de la creatividad de Bach.

Fue en la Stadtkirche donde se bautizaron los seis hijos que tuvo Maria Barbara en Weimar. El primero fue una niña, Catharina Dorothea, nacida en las Navidades de 1708 y bautizada el 29 de diciembre. Dos años más tarde, el día de Santa Cecilia (22 de noviembre), vino al mundo Wilhem Friedemann, considerado por muchos como el más dotado

Vista de Weimar, donde Bach desempeñó el cargo de organista de la corte y músico de cámara.

musicalmente de toda la prole de Bach. Los gemelos Maria Sophia y Johann Christoph, nacidos en febrero de 1713, no sobrevivieron al crucial primer año de vida, pero otros dos hijos, Carl Philipp Emanuel (nacido el 8 de marzo de 1714) y Johann Gottfried Bernhard (11 de mayo de 1715) vivieron para continuar las tradiciones musicales de la familia. Emanuel llegó a ser un importante compositor por derecho propio, así como un fiel custodio del patrimonio paterno; Bernhard causaría a su padre numerosos disgustos y desengaños antes de morir prematuramente, en 1739. Aún habremos de referirnos más ampliamente a ambos en posteriores capítulos.

Los nombres de los padrinos se encuentran registrados en los archivos bautismales de Weimar y suministran claves interesantes sobre el círculo social en que Bach se movía entonces. Entre esos nombres figuran, desde luego, varios parientes, lo que indica que la pareja permanecía en contacto con sus familias de Eisenach, Arnstadt y Ohrdruf. De Mühlhausenn vino el pastor Eilmar, su hija casada Anna Dorothea y Paul Friedemann Meckbach, hijo del burgomaestre Conrad Meckbach. Entre los colegas de Weimar se encontraban el *Kantor* Georg Theodor Reineccius y un músico de la corte, Adam Immanuel Weldig, propietario de la casa de la Plaza del Mercado donde habitaba la familia Bach. En

marzo de 1714 Georg Philipp Telemann, con quien es evidente que Bach mantuvo estrecho contacto durante la época de aquél como *Konzertmeister* en Eisenach (1708-12), llegó de Frankfurt para apadrinar a Carl Philipp Emanuel. Señalemos que ningún miembro de la familia gobernante en Weimar y tan sólo un cortesano poco importante (el joven barón Von Lyncker) se encuentran entre los padrinos.

Durante su breve estancia en la corte de Weimar, en 1703, Bach había sido empleado como violinista por el duque Johann Ernst (1664-1707), que, en virtud de una ley familiar de 1629 reinaba junto con su hermano mayor, el duque Wilhelm Ernst (1662-1728). En 1709 Ernst August (1688-1748), hijo mayor del duque Johann Ernst, alcanzó la mayoría de edad y se convirtió en corregente, pero fue su tío, Wilhelm Ernst, quien pasó a ser el nuevo patrón de Bach en 1708. De grave aspecto, Wilhelm Ernst había estudiado teología en la Universidad de Jena y dedicaba la mayor parte de su tiempo y sus recursos a ceremonias religiosas, en las que implicaba a toda la corte de Weimar. Luterano ortodoxo por convicción, mostraba, sin embargo, una cierta inclinación al pietismo; reinstituyó la práctica de la confirmación y realzó la importancia moral del sermón, incluso examinando a sus sirvientes sobre la atención que prestaban y el nivel de comprensión de los sermones pronunciados en la capilla ducal. Impuso un régimen puritano en el Wilhelmburg, con prohibición de los bailes con que antes se celebraban ciertas festividades. También estableció la obligación de apagar las luces a las nueve de la noche en verano y a las ocho en invierno. Pero aunque se había impuesto la tarea de velar por la salvación de las almas de sus súbditos con un celo que bordeaba la beatería, el duque Wilhelm se consideraba obligado a procurar su bienestar cultural. Fundó una excelente biblioteca y una colección de monedas, de las que se encargaba Salomo Franck, libretista de las cantatas de Bach en Weimar, así como un orfanato y un seminario. La *Kapelle* de la corte, dispersada por el primer duque Johann Ernst, fue reconstituida. Los músicos no se limitaban a acompañar los servicios de la capilla; vestidos con uniforme de húsar, reavivaron la sobria vida de la corte con interpretaciones de música francesa e italiana. En 1696 el duque Wilhelm había introducido funciones de ópera (de carácter moralizante) cuya música debió ser suministrada por el vice-*Kapellmeister* Georg Christoph Strattner, pero esto se terminó poco después del nombramiento de Bach.

Strattner había sido designado en 1695 para asistir al *Kapellmeister* Johann Samuel Drese, cuya precaria salud le impedía cada vez más el cumplimiento de sus funciones, y fue sucedido como vice-*Kapellmeister* por un hijo de Drese, Johann Wilhelm. No conocemos la formación de la *Kapelle* en el momento en que ingresó Bach, en 1708, pero debió de cambiar poco antes de 1714, año en que contaba con veintiún músicos, además de Bach y los Drese. Nueve de ellos aparecían catalogados como cantantes y doce como instrumentistas (cuatro en instrumentos de cuerda, seis trompetas, un timbal y un fagot); había que añadir a éstos un pequeño coro de seis muchachos. Este desequilibrado conjunto apenas podía hacerse cargo, incluso con la ayuda de instrumentistas de fuera, de

interpretaciones de las cantatas que Bach compuso en Weimar. Los cantantes eran a menudo también instrumentistas (el tenor Johann Döbernitz, por ejemplo, también tocaba el fagot) y los trompetas debían tocar la trompa y el trombón, e incluso tal vez el violín.

El puesto de Bach, al principio, era el de *Hoforganist,* en el que sustituía al ya viejo y achacoso Johann Effler (al que había reemplazado frecuentemente en 1703). Pero los documentos le mencionan también como *Cammermusicus,* lo que significaba tal vez la obligación de ponerse un uniforme de húsar y tocar el violín o la viola en la orquesta de la corte. Estas funciones le dejaban tiempo para dedicarse también a otras actividades, y como su reputación de organista crecía, se vio cada vez más solicitado como profesor. Johann Martin Schubart, que había sido discípulo suyo en Mühlhausen, continuó estudiando con él en Weimar y le sucedió después como *Hoforganist.* A su vez, Schubart fue sucedido en 1721 por otro discípulo de Bach, Johann Caspar Vogler. Entre los demás discípulos de Weimar se encontraban Johann Tobias Krebs y dos miembros de la familia Bach: Johann Lorenz, de Schweinfurt, que llegó a *Kantor* de Lahm (a mitad de camino entre Coburgo y Bamberg, en Franconia) y Johann Bernhard, de Ohrdruf, que acompañó a Bach a Köthen y estuvo empleado allí como copista antes de suceder a su padre en la Michaeliskirche de Ohrdruf. Bach continuaba muy solicitado como especialista en diseño y construcción de órganos, y parece ser que colaboró en varias ocasiones con el constructor Heinrich Nikolaous Trebs, al que ya conocía de Mühlhausen. El primer pedido que tuvo Trebs en Weimar debió ser el de un órgano para la nueva iglesia de Taubach, un pueblo de los alrededores; el mismo Bach preparó las especificaciones y probó el instrumento. Entre 1712 y 1714 Trebs también reparó e hizo mejoras en el órgano de Bach en el Himmelsburg. En una certificación de 1711 Bach se refiere a él como «un hombre sensato y concienzudo», y en noviembre de 1713 fue padrino de uno de sus hijos, Johann Gottfried.

Un mes después del bautizo del hijo de Trebs empezó Bach a mostrar un especial interés, aunque en un principio sin carácter profesional, por el órgano de la Liebfrauenkirche de Halle, que Christop Cuncius había hecho ampliar a tres teclados, con sesenta y tres registros. Friedrich Wilhelm Zachow, profesor de Haendel, había sido organista de esa iglesia desde 1684 hasta su muerte en agosto de 1712, y Bach debió de intentar sucederle como encargado de tan magnífico instrumento en una ciudad universitaria, con todo tipo de recursos para la interpretación de música sacra. Las autoridades de la iglesia, por su parte, no conseguían ponerse de acuerdo sobre quién sería el sucesor y estaban deseosas de encontrar un candidato suficientemente cualificado para el puesto. No parece que Bach hiciera una petición formal, pero visitó Halle en diciembre de 1713 y el pastor Johann Michael Heineccius le convenció para que se sometiera a la habitual *Probe* e interpretase una cantata (posiblemente una versión antigua de la número 21, *Ich hatte viel Bekümmernis* o, lo que es más probable, la número 63, *Christen, ätzet diesen Tag*). El 13 de diciembre Bach recibió un ofrecimiento, que aceptó, y al día siguiente se formalizó un detallado contrato (que incluso especifi-

caba los registros en el acompañamiento de la congregación) del que se enviaron dos copias a Weimar para que Bach las firmase. El salario ascendía a 171 táleros y 12 groschen, más un tálero por cada boda y otro por cada pieza del catecismo *Musique*.

Sin embargo, en este punto parece que Bach cambió de idea. Estaba especialmente interesado en lo relativo a los *Accidentien* —emolumentos ocasionales que entonces (y ahora) constituían una parte sustancial del salario de un organista— y en su respuesta de 14 de enero de 1714 quedó en ampliar detalles sobre ciertos cambios que pensaba introducir «en relación con el *salarium* así como en lo relativo a sus funciones». El comité de la iglesia estudió esos cambios el 1 de febrero, pero no consideró posible incrementar su oferta, y se le informó a Bach que aunque sus funciones serían semejantes a las de Weimar, los *Accidentien* le habrían de procurar ingresos mucho mayores. Se le concedieron dos días para pensarlo. No sabemos si llegó a tomar decisión alguna en ese plazo; tampoco podemos saber con certeza si hubo relación directa entre su rechazo del puesto de Halle y la disposición del duque Wilhelm, de 25 de febrero, por la que se incrementaba su salario en Weimar de 215 a 250 florines. Pero después de una semana, el 2 de marzo de 1714, fue ascendido, «según su humilde solicitud», al rango de *Konzertmeister*. Bach hizo uso tal vez del ofrecimiento de Halle para conseguir su ascenso en Weimar, lo que era una práctica ampliamente utilizada. Sin embargo, en una carta al abogado August Becker, que había sido intermediario suyo con la Liebfrauenkirche, Bach negó haberse conducido deslealmente con las autoridades de Halle:

«Mi distinguido, apreciado y honorable señor:

»No me sorprende la reacción del ilustre *Collegium* de la iglesia ante mi decisión de no aceptar el puesto de organista al que antes aspiraba, pues ya me había dado cuenta de que no habían comprendido la cuestión. Lo plantean como si fuera yo quien hubiera ido en busca del puesto de organista, cuando no es así. En mi opinión no hice sino dejar que mi nombre sonara, y fue el *Collegium* el que me buscó; pero después de presentarme estaba decidido a dejarlo, y así lo habría hecho de no ser porque el doctor Heineccius insistió cortésmente en que compusiera la *Stück* (cantata) que usted sabe. Por lo demás, a nadie se le puede hacer cambiar de sitio para estar peor, y ningún cambio semejante puede decidirse en dos o tres semanas. En realidad, y según mi firme opinión, ni siquiera después de varios años, cuanto menos en catorce días, puede uno evaluar el salario de un puesto en el que los *Accidentien* forman parte del total. En buena medida fue por esto por lo que acepté el plazo y luego me retiré. Pero de todo esto no hay por qué sacar la conclusión de que he engañado al ilustre *Collegium* para conseguir de su alteza un aumento de sueldo. Lamento que el ilustre *Collegium* se muestre tan convencido de algo tan poco claro, pero desearía añadir lo siguiente: aunque llegase a ganar en Halle tanto como gano ahora en Weimar, ¿no tendría derecho a preferir mi puesto actual a cualquier otro? Usted, como abogado, puede juzgarlo más adecuadamente, y si tuviera la amabilidad

de trasladar de mi parte esta explicación al ilustre *Collegium*, le quedaría sumamente agradecido.

»Joh. Seb. Bach *Konzertmeister y Hoforg.*
»Weimar, 19 de marzo de 1714.»

La carta de Bach debió de satisfacer al comité, ya que en abril de 1716 le invitaron a Halle, junto con Johann Kuhnau, de Leipzig, y Christian Friedrich Rolle, de Quedlinburg, para las pruebas e inauguración del nuevo órgano de Cuncius, y le trataron muy bien. Mientras, el puesto de organista de la Liebfrauenkirche fue adjudicado a uno de los anteriores candidatos, Gottfried Kirchhoff, anterior discípulo de Zachow y compositor lo suficientemente bueno como para habérsele adjudicado a Bach, en tiempos, dos de sus piezas para teclado (BWV 907 y 908).

Durante sus primeros dos años como *Konzertmeister* parece que disfrutó Bach de felicidad doméstica y, en el Wilhelmburg, de sosiego creativo. El duque Wilhelm demostró su satisfacción al ordenar, el 20 de marzo de 1715, que Bach recibiera en adelante parte de los honorarios de la *Kapelle*, lo que quizá significaba el reconocimiento de que ya estaba cumpliendo funciones de *Kapellmeister*. En realidad, su salario ya era mayor que el del *Kapellmeister* Drese. El ascenso a *Konzertmeister* llevaba consigo la obligación de componer e interpretar una cantata al mes en el Himmelsburg, y con *Himmelskönig, sei willkommen* (BWV 182), interpretada el Domingo de Ramos de 1714, Bach daba comienzo a lo que evidentemente constituía desde el principio el plan anual de un ciclo de cantatas[2]. Pero durante 1716 las hasta entonces buenas relaciones con el duque Wilhelm sufrieron un deterioro, y al año siguiente se convirtieron en abierta animosidad. Este cambio queda reflejado en la producción de cantatas de estos años, si es posible emitir un juicio a partir de las obras que, de uno o otro modo, aún se conservan. Ninguna de las cantatas puede ser definitivamente asignada al período comprendido entre el 19 de enero y el 6 de diciembre de 1716[3]; después aparecen tres obras en sucesión semanal, no mensual (BWV 70a, 186a y 147a, sólo conocidas en versiones posteriores de Leipzig); y después ya no hay ni una sola en todo el tiempo que aún estuvo Bach en Weimar.

Las diferencias entre Bach y su patrón parecen haber sido consecuencia de la anterior actuación del primero en casa del sobrino y corregente del duque, el también duque Ernst August. Ernst ocupaba el Roter Schloss (Castillo Rojo), que comunicaba con el Wilhelmsburg a través de una larga galería cubierta, y allí había vivido también su hermano menor, Johann Ernst (1696-1715), muy dotado para la música, hasta que su enfermedad le obligó a irse a Weimar en julio de 1714. La pasión del joven príncipe por la música italiana, especialmente por los *concerti*, influyó profundamente en la música que Bach compuso en aquella época, como veremos en el capítulo 6. Bach no dio lecciones al duque Ernst August, como se creyó en tiempos, pero continuó relacionado con la vida musical del Roter Schloss tras la muerte del príncipe Johann Ernst en 1715. Resentido por la participación de su sobrino en el gobierno del ducado de Sajonia-Weimar, perfectamente legítima por otra

parte, y acaso contrario al régimen nada puritano del Roter Schloss, el duque Wilhelm decretó una sanción de diez táleros contra cualquier miembro de su servidumbre que actuase allí. Una imposición semejante tuvo que parecerle ofensiva al sentido de la justicia de Bach, y evidentemente decidió ignorarla. Llegó incluso a participar, el 24 de enero, en una función del duque Ernst August, quizá con motivo de su matrimonio, con Eleonore Wilhelmine, hermana del príncipe Leopold de Anhalt-Köthen (futuro patrón de Bach). En el siguiente mes de abril se celebró el cumpleaños del mismo duque con una interpretación de la cantata secular de caza *Was mir gehagt, ist nur die muntre Jagd* (BWV 208), compuesta originalmente para el duque Christian de Weissenfels en 1713.

Tras muchos años de enfermedad, Samuel Drese, que había sido *Kapellmeister* en Weimar desde 1683, murió el 1 de diciembre de 1716. Su hijo Wilhelm, vice-*Kapellmeister* desde 1704, era al parecer un músico mediocre, y su ascenso no se daba por seguro. Bach debió de albergar razonables esperanzas de obtener la preferencia, y su repentino chorro de composiciones posteriores al fallecimiento de Drese (compuso tres nuevas cantatas en otras tantas semanas) puede ser interpretado como una tentativa de conseguir la vacante. El duque Wilhelm, sin embargo, ofreció inicialmente el cargo a Telemann y, al rechazarlo éste, se lo brindó al hijo de Drese, sin duda en consideración a su edad y a los muchos servicios de la familia Drese en Weimar[4]. En este punto cesó abruptamente la producción de cantatas por parte de Bach, no sabemos si porque Drese asumió esa responsabilidad o simplemente porque Bach se negó a suministrarle más obras. En cualquier caso, tuvo que darse cuenta de que ya no podía esperar promoción alguna en Weimar y que tendría que buscar en otro lugar el codiciado título de *Kapellmeister*.

La oferta de un puesto semejante vino antes de lo que podía esperarse. El verano siguiente el príncipe Leopold, que debió conocer a Bach con ocasión del matrimonio de su hija con el duque Ernst August en enero de 1716 y que estaba admirado de sus grandes cualidades, le ofreció reemplazar a Augustin Reinhard Stricker como *Kapellmeister* en Köthen. Este puesto principesco llevaba consigo un elevado salario de 400 táleros (alrededor de un tercio más de lo que percibía Bach en Weimar), a lo que el príncipe Leopold añadió un bonito regalo de cincuenta táleros, «una graciosa recompensa por su nombramiento». Pero no siempre era sencillo obtener permiso para dejar un empleo (como le había sucedido al padre de Bach en Eisenach, en 1684), y el duque Wilhelm, disgustado sin duda porque la promoción de Bach se debía a sus contactos con el Roter Schloss, se negó simplemente a dejar que se fuera su *Konzertmeister*. Sólo podemos conjeturar los intentos diplomáticos que debió llevar a cabo el príncipe Leopold, probablemente por intermedio de su hermana, para conseguir la autorización; pero el duque Wilhelm se empeñaba en no darla.

Bach comenzó a percibir el salario de Köthen en agosto de 1717, a pesar de todo; el duque Wilhelm parecía haber concedido en principio su permiso. Por entonces, quizá a finales de septiembre, Bach hizo una

visita a Dresde, donde el compositor y organista Louis Marchand estaba provocando cierto alboroto en los círculos musicales y en la corte. La sociedad del siglo XVIII era muy aficionada a los certámenes de habilidad entre gigantes musicales —un ejemplo famoso es el de Haendel y Domenico Scarlatti en Roma— y el *Konzertmeister* de Dresde, Jean Baptiste Volumier, convenció a Bach para que enviase una carta a Marchand en la que, según un registro, «se ofrecía a llevar a cabo cualquier ejercicio musical que Marchand le propusiera, y esperaba que Marchand hiciera lo mismo». Las versiones sobre lo que sucedió después varían considerablemente; la primera y tal vez más fidedigna es la suministrada por Johann Abraham Birnbaum en 1739, tal vez a partir de información del propio Bach. Señalando el certamen como más que un desafío, escribió:

«...Llegó el momento en que tenían que enfrentarse ambos virtuosos. El *Hofcompositeur* (Bach), junto con los jueces del certamen musical, esperaban con impaciencia al oponente, pero fue en vano. Se supo entonces que Marchand había abandonado Dresde al amanecer en la diligencia correo. Evidentemente, el francés, tan acostumbrado a que se le admirasen, tuvo que advertir que sus habilidades no podían compararse con las potentes acometidas de su diestro y agraciado rival. De lo contrario no se hubiera puesto a salvo con tal celeridad.»

Quizá animado por su éxito en Dresde, Bach regresó a Weimar y comenzó a presionar al duque Wilhelm para que le dejara marcharse. Este, sin embargo, persistía en su rechazo y finalmente, irritado por la insistencia de Bach, le sometió a arresto el 7 de noviembre y le mantuvo prisionero hasta el 2 de diciembre, cuando le suspendió ignominiosamente. Aunque la actitud del duque Wilhelm parece motivada por el aprecio de las cualidades de su *Konzertmeister* tanto como por la ira, no parece que Bach estuviera muy pesaroso al emprender el viaje de más de cien kilómetros hasta Köthen.

4. Música para órgano

El empleo de Bach como organista ocupa sólo el comienzo de su carrera. La mayor parte de la música para órgano que escuchamos hoy tuvo su origen en los años de Weimar y sin duda estaba relacionada de algún modo con sus funciones de organista en esta ciudad. Pero incluso después de 1717, aunque ya nunca volvió a ocupar ningún puesto de organista, aún necesitó música de órgano para recitales y ceremonias, por lo que todavía compuso o revisó partituras hasta sus últimos años. La naturaleza ocasional de buena parte de su música de órgano queda reflejada en el modo en que se ha conservado. Con excepción del *Orgel-Büchlein,* Bach, en Weimar, no parece haber tenido gran interés en ordenar en series su música para este instrumento, como iba a hacer poco después en Köthen con la música instrumental y para clave. No fue sino mucho más tarde cuando introdujo algún orden en aquellas obras. El autógrafo de las seis sonatas para órgano data aproximadamente de 1727, y todas las obras publicadas *(Clavier-Übung III, Variaciones canónicas* y los siete *Corales «Schübler»)* aparecieron más o menos en los últimos diez años de su vida. También fue entonces cuando revisó y reunió los llamados «Dieciocho», o corales «de Leipzig», compuestos en la época de Weimar. En cuanto a lo demás, especialmente en lo que se refiere a obras no basadas en corales, a menudo hemos de retroceder a copias de carácter misceláneo, algunas recientes y poco fiables, y ante esto no debe sorprendernos que la música para órgano presente más problemas de cronología y autenticidad que cualquier otra sección de la obra de Bach. Peter Williams ha realizado un estudio[1] de todas las investigaciones anteriores y ha sacado numerosas conclusiones de gran valor sobre la música para órgano a las que este capítulo debe mucho; a pesar de todo, aún hay muchos problemas que tal vez nunca encuentren solución.

Bach tenía dos órganos a su disposición en Weimar, ya que además del órgano de la corte también hacía uso del de su pariente, J. G. Walther, en la Stadtkirche. Era éste un órgano con dos teclados manuales construido por Christoph Junge en 1685. El instrumento de Bach se encontraba en la capilla ducal (en el llamado «Himmelsburg»), situado exactamente bajo el techo y por encima del altar, como si realmente se encontrara en el cielo también él (*Himmel* = cielo). El instrumento original fue construido por Ludwig Compenius en 1657-58 y era un órgano con dos teclados manuales y treinta y ocho registros. Fue ampliamente reconstruído por Johann Conrad Weishaupt en 1707-08, poco antes de la llegada de Bach, y H. N. Trebs lo sometió a nuevas e importantes reparaciones y

cambios en 1712-14. Se le añadió (o tal vez simplemente se reformó) un registro de *glockenspiel* en 1716; Trebs aún tuvo que trabajar en el órgano hacia 1719-20, después de haberse ido Bach de Weimar. No puede saberse, por consiguiente, en qué medida la especificación siguiente, que data de 1737, corresponde al instrumento que Bach utilizó para sus interpretaciones; pero sin duda nos da una idea aproximada (el órgano de Wenzer, en la Neuekirche de Armstadt era aproximadamente de igual envergadura).

Oberwerk (manual superior)		*Brustwerk* (manual inferior)	
1. Principal (flautado principal)	8 pies	1. Principal	8 pies
2. Quintatón	16 pies	2. Viola da gamba	8 pies
3. Gemshorn (trompa de gamuza)	8 pies	3. Gedackt (bordón)	8 pies
4. Gedackt (bordón	8 pies	4. Trompeta	8 pies
5. Quintatón	4 pies	5. Kleingedackt (bordón pequeño)	4 pies
6. Octava	4 pies	6. Octava	4 pies
7. Mixtura	6 filas	7. Waldflöte	2 pies
8. Cimbal	3 filas	8. Sesquialtera	
Pedal			
1. Principal bajo	32 pies	5. Principal	8 pies
2. Contrabajo	16 pies	6. Trompeta	8 pies
3. Trombón	16 pies	7. Corneta	4 pies
4. Violón	16 pies		

También Tremulant, Cymbelstern y acopladores

Se trataba de un órgano mucho menor que el que Bach había dejado en Mühlhausen, pero el historiador G. A. Wette, que documentó la especificación transcrita más arriba, lo consideraba «de calidad incomparable». Aunque no debía ser adecuado para toda la música de órgano compuesta por Bach, tal vez pueda deducirse que los intérpretes de las grandes obras de Weimar deberían concentrarse en el color y en el brillo de los registros más que en la pureza del sonido. Por desgracia, la música de Bach raras veces contiene indicaciones precisas, por lo que no podemos estar seguros de en qué medida cambiaba de registro a lo largo de una pieza, o incluso cuántas veces cambiaba teclados o *couplers*. Evidentemente, esos refinamientos tonales que sólo pueden conseguirse mediante innovaciones tan recientes como la combinación de pistones y los pedales aumentados son dañinos para el estilo de la música. Por otra parte, puede tenerse una idea —aunque algo aventurada— del registro del instrumento a través de un pasaje de cierta carta de C. P. E. Bach a Forkel (¿1774?): «Los organistas se alarmaban a menudo por la especial manera que tenía de elegir los registros, al hacer la prueba de sus órganos. Pensaban que de aquella manera no sonaría como habían previsto, pero enseguida tenían la oportunidad de escuchar un efecto que los dejaba sorprendidos.»

Ya hemos mencionado, en el capítulo anterior, algunas de las obras

para órgano que compuso Bach en Arnstadt y Mühlhausen. Las que datan de sus primeros años en Weimar (en la medida en que pueden ser separadas cronológicamente de las anteriores) pertenecen al mismo tipo de tradición de Alemania (especialmente la Alemania del norte), con raíces en el siglo XVII. La imposibilidad de determinar la fecha de composición de obras como las fugas sobre temas de Legrenzi (BWV 574) y Corelli (BWV 579) hace difícil evaluar el impacto directo de la música italiana en el estilo organístico de Bach. Las tres fugas para teclado sobre temas de Albinoni (BWV 946, 950 y 951) pueden quizá ser fechadas en los primeros años de Weimar. En 1714 Bach adquirió un ejemplar de la obra *Fiori musicali*, de Frescobaldi (Venecia, 1635), una colección de piezas para órgano. Al año siguiente copió cuatro de las *Invenzioni, Op. 10,* de Bonporti (Bolonia, 1712), que pueden haberle inspirado el título de sus propias *Invenciones* a dos partes, compuestas en Köthen a principios de los años veinte[2]. Su descubrimiento de los nuevos *concerti* italianos fue de la mayor importancia, y no sólo para el desarrollo de su estilo organístico. Especial influencia ejercieron los de Vivaldi, algunos de los cuales arregló para órgano y clave (véase capítulo 6). Al mismo tiempo continuaba el interés de Bach por la música francesa. En 1713 copió el *Premier livre d'orgue* de Nicolas de Grigny (París, 1699) y las *Six suites de clavessin* de Charles Dieupart (Amsterdam, 1701). Estas fueron algunas de las influencias asumidas por Bach al cristalizar el estilo maduro e individual que podemos reconocer sobre todo en la música organística de la última época de Weimar (más o menos desde 1712 en adelante).

Resulta habitual y conveniente dividir las obras para órgano de Bach en dos grupos principales de más o menos igual envergadura: el basado en melodías corales y el de los «libres», independientes de los corales. Esto no significa, en contra de lo que pueda pensarse, que separemos la música litúrgica del resto de las composiciones para órgano. Algunas de las piezas basadas en corales sí debieron servir de introducción (e incluso en algunos casos de acompañamiento) al canto congregacional de un himno; otras podían alternar con el coro o con los fieles, o servir de música para la comunión. Pero desde la visita de Bach a Hamburgo en 1720, cuando improvisó durante media hora sobre *An Wasserflüssen Babylon* ante un auditorio que incluía a Reincken, resultó evidente que las piezas corales podían servir también para fines no litúrgicos; y desde luego las variaciones canónicas sobre *Von Himmel hoch* no estaban destinadas al uso eclesiástico. Y al contrario, aunque las *toccatas* «libres», fantasías, preludios y fugas fueron concebidos fundamentalmente para ser recitados o como material didáctico, no hay razón para pensar que algunas de ellas no sirvieran también sin problemas como introducción o cierre en la iglesia.

Corales

Unas noventa piezas de los corales de Bach que se conservan (es decir, unos tres cuartos del total) están integradas en las cuatro coleccio-

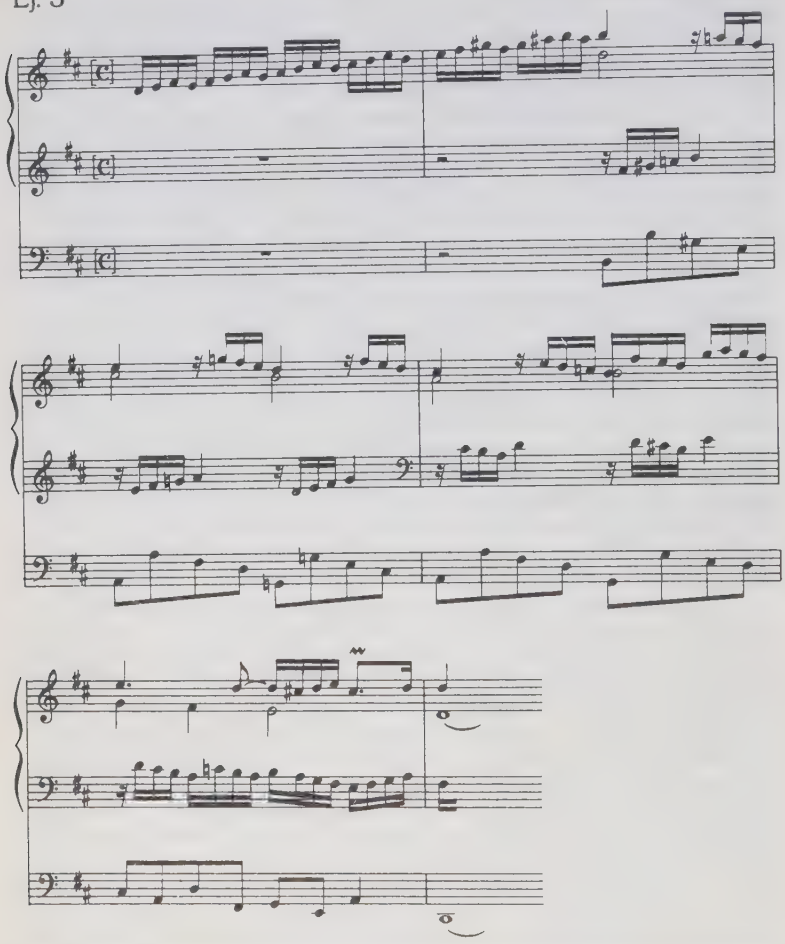
nes que preparó en vida: el *Orgel-Büchlein*, el *Clavier-Übung* III, la serie de Schübler y la colección de Leipzig. Las otras, unas treinta, estaban dispersas en diversos manuscritos (casi siempre copias), entre los que la llamada colección Kirnberg, serie de veinticuatro piezas copiada hacia 1760, tiene particular importancia.

Bach desechó pronto el tipo «Arnstadt» de preludio coral que hemos descrito en el capítulo 2. Las incertidumbres sobre la cronología hacen imposible decir si aún persistía en obras como la conocida *In dulci jubilo* (BWV 729) y la más lograda *Von Himmel hoch* (BWV 738); ambos preludios muestran una forma más desarrollada que los habituales fechados en la época de Arnstadt y Mühlhausen, y probablemente no estaban destinados a acompañar una congregación. Es probable que el último (uno de los ejemplos más simples de este tipo) sea *Liebster Jesu, wir sind hier* (BWV 706). Entre los primeros preludios de Weimar se encuentra *Ein' feste Burg* (BWV 720), casi sin duda compuesto, como ha sugerido Spitta, para la inauguración del órgano de la Blasiuskirche en Mühlhausen tras su reconstrucción por Wender en 1708-09. Aunque renuncia al tratamiento de fuga que parece prometerse al comienzo, la melodía coral está elaborada en variados estilos, pasando de una voz y de un registro a otro, en un modo que parece calculado a propósito para demostrar las posibilidades de un órgano nuevo. Las frecuentes pausas dan oportunidad de exhibir los diversos registros, entre los que se incluye sin duda el de *Glockenspiel*, solicitado por los mismos feligreses, en la última entrada pedal (ejemplo 3).

No es habitual encontrar tal variedad de tratamientos en una sola pieza coral, pero los otros corales de tipo diverso ofrecen al compositor una variedad de posibilidades igualmente abierta. *Gelobet seist du, Jesu Christ* (BWV 723) y *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (BWV 711) son representativas de un estilo anterior. La primera sigue el modelo establecido por Pachelbel, en el que cada línea de la melodía coral es precedida por una imitación de sí misma a modo de motete mediante notas más breves; la segunda es una *bicinium* en que la melodía del coral, en la mano derecha, está acompañada por figuras imitativas del violoncelo en la izquierda. Ninguna de estas piezas posee un mérito relevante ni resulta especialmente apropiada para el órgano, y se ha cuestionado la autenticidad de ambas. Otros preludios que tratan la melodía del coral como *cantus firmus* son los tríos BWV 694 y 710, la fuga sobre el *Magnificat* (BWV 733, también según el modelo de Pachebel) y *Valet will ich dir geben* (BWV 736), calificados por Alberto Basso como «una de las obras más majestuosas y brillantes del período de Weimar»[3]. Peter Williams la elogia aún más y considera que pudo haber sido compuesta en Leipzig[4]. En estas cuatro obras el *cantus firmus* se da en los pedales, pero hay que recordar que era práctica común en tiempo de Bach anotar la música de órgano en dos pentagramas en lugar de tres, lo que ha permitido a los editores hacer especificaciones sobre pedales en obras en las que acaso no había sido previsto. Entre las obras realmente pensadas para el teclado sólo se encuentran las siete breves *fughette* sobre los himnos de Adviento y Navidad (BWV 696-99, 701, 703 y 704) de la colección

Ej. 3

BWV 720, comp. 49-54



Kirnberger, unas miniaturas hábilmente elaboradas que utilizan tan sólo la primera línea del coral.

En la colección Kirnberger hay también dos extensas fantasías corales (BWV 695 y 713) y tres preludios (BWV 727 y 730-31) muy semejantes en estilo a las del *Orgel-Büchlein* (*Pequeño libro de órgano*, BWV 599-644). El contenido de este famoso volumen fue reunido en su mayor parte entre 1713 y 1716, pero el título que sigue fue puesto más tarde, después de que Bach se hubiese trasladado a Köthen, y adquiere todo su sentido en el contexto de otras obras didácticas del período de Köthen (invenciones, sinfonías y *El clave bien temperado*):

«Pequeño libro de órgano, donde el organista principiante recibe instrucciones sobre diversas maneras de resolver un coral, así como del uso de los pedales, que están indicados en los corales que aquí se contienen como enteramente *obbligato».*

Bach añadió a este título una inscripción en verso que muy bien podía haber servido como lema para toda su obra:

Dem Höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nechten, draus sich zu belehren[5].

(«Al Altísimo en alabanza suya, y a su propio prójimo para su instrucción.»)

El sentido del diminutivo en el título se ha perdido en las ediciones modernas; las páginas del manuscrito de Bach miden 15,5 × 19 cm, poco más que un libro corriente.

El *Orgel-Büchlein* fue pensado como un volumen de 164 corales (contando separadamente las dos versiones similares de *Liebster Jesu, wir sind hier,* BWV 633-34). Bach debió de poner primero los títulos y asignó una sola página para cada composición. La mayor parte de los preludios ocupan menos de veinte compases, pero Bach subestimó la extensión de algunos y tuvo que insertar hojas de papel aparte o completarlas a pie de página. Los cincuenta y cinco primeros corales iban a seguir el calendario eclesiástico, empezando por Adviento y concluyendo por la Trinidad; los demás, para los cuales había pensado varias subagrupaciones, iban a ilustrar diversos aspectos de la vida cristiana. Bach completó sólo cuarenta y seis piezas, con lo que la colección estaba prácticamente completa en lo que se refería al año eclesiástico hasta la Pascua; pero el resto quedaba sólo bosquejado.

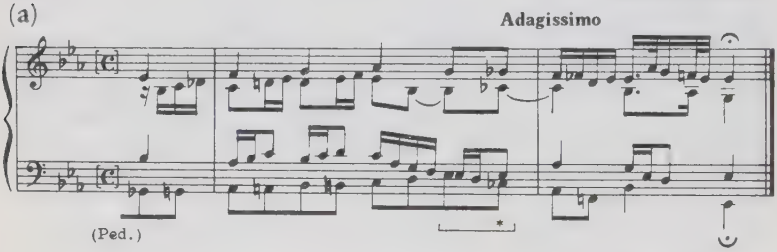
En el volumen se incluye un trío en *fa menor* (BWV 639), tonalidad poco habitual en la música organística de Bach de aquella época, y una exuberante fantasía para Año Nuevo, *In dir ist Freude* (BWV 615), cuyo *ostinato* de pedal parece sugerir el sonido de las campanas, y que pudo ser acompañado por el registro de Cymbelstern en el órgano del castillo. Estas piezas, sin embargo, no son típicas del *Orgel-Büchlein,* ya que los restantes preludios pertenecen a uno u otro de tres tipos que raras veces se encuentran fuera de esta especial colección.

1. BWV 614, 622 y 641. La melodía coral, de elaborados adornos, es dibujada por la mano derecha, con el acompañamiento de la izquierda y los pedales. La más amplia y más conmovedoramente expresiva de estas piezas (una de las que ocupan dos páginas en el manuscrito) es *O Mensch, bewein'dein' Sünde gross* («Hombre, duélete por tu gran pecado», BWV 622), citado casi siempre por el cromatismo de su línea final (ejemplo 4a), pero destacable también por su *coloratura* perfecta y memorable. La tríada de *do bemol mayor* en el penúltimo compás, un *locus classicus* de la armonía cromática del Barroco, suele ser explicada como una aproximación a la sexta napolitana que le sigue (con el *fa sostenido* como apoyatura de *fa bemol*), pero su efecto se debe, en ese

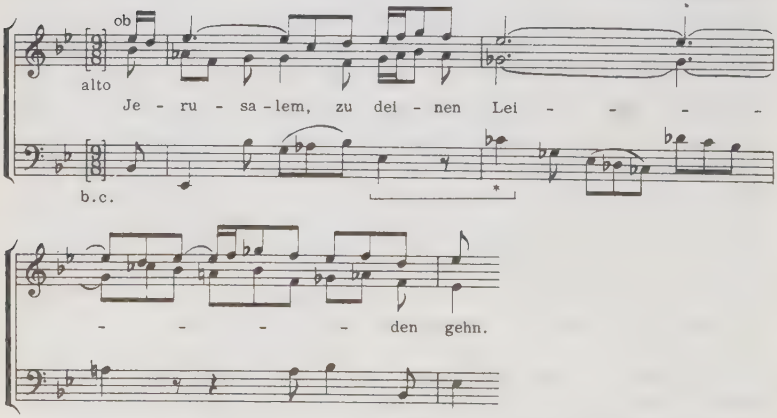
punto, a que resulta inesperada después de la precedente tríada de *mi bemol,* con la que carece de relación aparte de la única nota que tienen en común. De ser necesaria alguna clave de la intención expresiva de Bach, podemos encontrarla en el aria *Mein Jesu, ziehe mich nach dir'* de la cantata 22, donde exactamente la misma desusada progresión (en la misma clave) subraya las palabras *deinen Leiden* («tu sufrimiento») (ejemplo 4b). El efecto puede ser considerado más romántico que barroco, y es interesante advertir que, con la tríada de *do mayor bemol,* jugaba enarmónicamente en *si mayor,* exactamente ésta la progresión que separa (y que relaciona) los dos primeros movimientos del concierto «Emperador» de Beethoven.

Ej. 4

(a) BWV 622, comp. 22-4



(b) BWV 22/ii, comp. 30-3

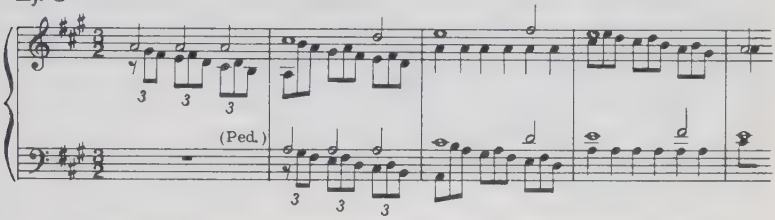


[Yo iré (a) Jerusalén, para compartir tu sufrimiento.]

2. BWV 600, 608, 618-20, 624, 629 y 633-34. Se trata de cánones en todos los casos, que sin duda fueron influidos por los preludios canónicos de J. G. Walther, cuyo ejemplo debió de ser importante para el concepto y el carácter del *Orgel-Büchlein* en conjunto[5]. La melodía coral

es tratada canónicamente en cada ocasión, pero en *In dulci jubilo* (BWV 608) también las otras dos partes poseen un tratamiento en canon independientemente del *cantus firmus* (ejemplo 5). En las dos últimas líneas de este coral —lo que es típico del *Orgel-Büchlein*— mitiga Bach el canon del *cantus firmus* en favor de la armonía, ampliando el intervalo temporal entre las dos partes, y en el mismo punto abandona por completo los otros cánones. El canon, en cuanto símbolo de la ley de Dios, puede ser utilizado como refuerzo de la fe, pero al menos en el *Orgel-Büchlein* nunca alcanza la categoría de dogma.

Ej. 5 BWV 608, comp. 1-5

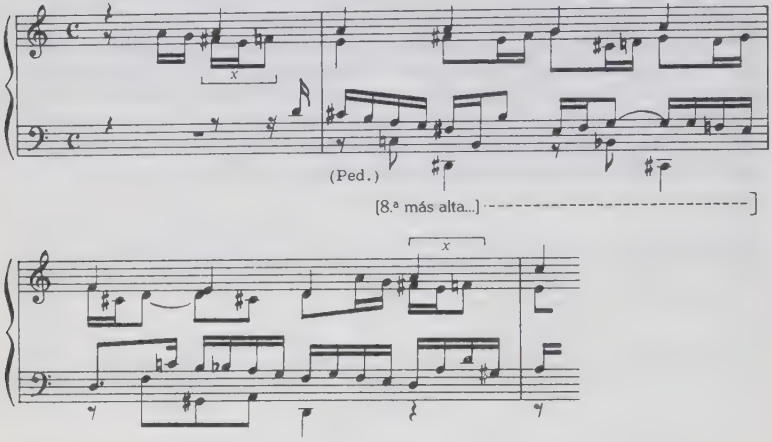


3. Los otros treinta y dos preludios corales pertenecen a un tipo que, debido a su especial conexión con este conjunto, suele ser denominado simplemente del «tipo *Orgel-Büchlein*». Sus características fundamentales (no todas presentes en cada coral) son las siguientes: *a)* la textura es a cuatro voces; *b)* la melodía coral, principalmente en negras, está claramente colocada en la voz superior; *c)* la elaboración contrapuntística de las figuras de acompañamiento (que a menudo derivan de la melodía coral) en las partes centrales, mantiene a menudo un movimiento continuo en semicorcheas, y *d)* hay una parte de pedal, unas veces independiente de las demás en su figuración y otras compartiendo las de las partes centrales. Como norma general, no hay interludios entre las líneas del coral. Este tipo puede ser perfectamente ilustrado por una de las más conocidas piezas del *Orgel-Büchlein: Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (BWV 637) (ejemplo 6). La obvia pero eficaz correlación entre la caída de Adán (el pecado) y la séptima descendente de los pedales (una metáfora musical más que un símil) ha sido objeto de frecuentes comentarios, pero lo que contribuye aún más al profundo efecto inquietante de esta serie es la vacilación entre las terceras mayor y menor, que aumenta en la misma medida en que continúa la música. De este modo Bach sugiere cómo la naturaleza humana ha sido corrompida *(«ganz verderbt»)* por el pecado de Adán.

El punto de arranque de la mayor parte de los preludios del *Orgel-Büchlein* consiste en la representación musical de alguna imagen o emoción que aparece en el texto del coral, pero las figuras sugeridas por el texto son desarrolladas en virtud de sus posibilidades puramente musicales. La actitud crítica de Bach está alejada de las fórmulas algo rígidas y subjetivas que Schweitzer estableció entre símbolo y *figura* retórico-musical, y hay evidentes peligros en relacionar un significado general con una reacción afectiva particular, especialmente en un músico

Ej. 6

BWV 637, comp. 1-3



que podía adoptar la misma música al servicio de textos diferentes. Como ha escrito Peter Williams, «los términos y la interpretación resultante de un coral cualquiera pueden expresarse de formas distintas, desde el momento en que la música no es un lenguaje de vocabulario definible o reemplazable»[6]. De todas formas, Schweitzer y otros tenían razón al reconocer las especiales cualidades pictóricas y poéticas del *Orgel-Büchlein.*

Pese a la pretensión del título, la variedad que contiene el *Orgel-Büchlein* es más de detalle y expresión que de método. Hemos de acudir a las piezas más tardías para apreciar la maestría de Bach en otros tipos, especialmente los más extensos. El contenido de conjunto del *Clavier-Übung III* (1739) es estudiado en un capítulo posterior. Sus veintiún movimientos corales (BWV 669-89) comienzan por nueve piezas de canto llano de la *missa* luterana: dos de cada *Kyrie —Gott Vater in Ewigkeit, Christe, aller Welt Trost* y *Kyrie, Gott Heiliger Geist—* y tres del Gloria alemán *—Allein Gott in der Höh'sei Ehr'—*. Siguen a continuación seis himnos del catecismo, cada uno en dos piezas, una más amplia con pedales y otra menor sin ellos. Comparados con los preludios del *Orgel-Büchlein,* éstos poseen una cualidad austera, casi lúgubre, que puede atribuirse al canto llano del original de las melodías o, como en algunas de las piezas más amplias (BWV 669-71 y 686), a su contrapunto en *stile antico.* Incluso en los preludios *manualiter,* en general de estilo menos rígido, el énfasis suele darse más en el artificio contrapuntístico que en la representación afectiva del texto. Evidentemente, Bach no estaba interesado en conseguir un mercado amplio para su primera música de órgano publicada. Sin embargo, se sirvió de una gran variedad de tipos de

preludios. Las tres versiones de *Allein Gott in der Höh* son tríos, en refuerzo de los elementos «trinitarios» de la obra; la segunda versión de *Dies sind die heil'gen zehn Gebot* es una *fughetta* y la entrada en décima del tema (basado en la primera parte del himno) simboliza los diez mandamientos; BWV 677 y 681 también son *fughette*, mientras que 680 y 689 son fugas; BWV 688 (uno de los preludios más atractivos del *Clavier-Übung III*, y también de los de ejecución más difícil) gira alrededor de un *cantus firmus* pedal con figuras lúdicamente imitativas en un esquema de *ritornello*.

Las estructuras en *ritornello* destacan en los seis corales «Schübler» (BWV 645-50), lo que se explica porque cinco de ellos fueron arreglados a partir de movimientos de cantatas compuestos por Bach en Leipzig entre 1724 y 1731. Impresos en 1748-49 por Johann Georg Schübler de Zella, constituyó un auténtico riesgo editorial, mayor aún que el del *Clavier-Übung III*. Para ello Bach eligió fragmentos de partituras de sus cantatas que pudieran ser transcritos sin grandes alteraciones, con el fin de reunir una atractiva serie de media docena de piezas en las tonalidades más diferentes:

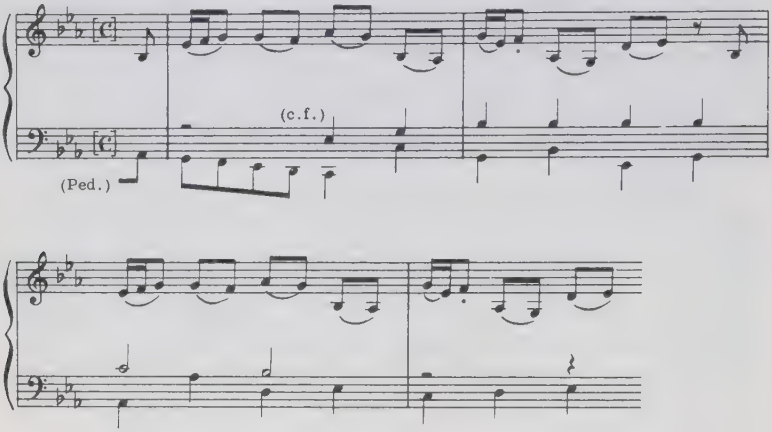
BWV	*Título*	*Tonalidad*	*Origen*
645	Wachet auf, ruft unds die Stimme	*mi bemol mayor*	Cantata 140 (1731)
646	Wo soll ich fliehen hin	*mi menor*	–
647	Wer nur den lieben Gott lässt Walten	*do menor*	Cantata 93 (1724)
648	Meine Seele erhebt den Herren	*re menor*	Cantata 10 (1724)
649	Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ	*si bemol mayor*	Cantata 6 (1725)
650	Kommst du nun, Jesu, vom Himmel	*sol mayor*	Cantata 137 (1725)

Si hubo otras consideraciones que influyeron en la selección y en el orden es algo que sólo puede ser objeto de conjeturas[9]. También está la cuestión de si BWV 646 es o no un arreglo, como las demás. La naturaleza de la parte para la mano izquierda, que, al contrario es más de líneas de continuo, parece indicar que se trata de una pieza original para órgano. Recuerda en estructura y textura, y en cierto sentido en figuración, a la pieza en *sol menor* del mismo coral en la colección Kirnberger (BWV 694). Los otros preludios «de Schübler» (especialmente los números 1, 5 y 6) son ejemplo de un tipo original de coral para órgano en que el contrapunto libre, de fuerte carácter melódico y de conseguida estructura de frase, rivaliza con el *cantus firmus* en la primacía melódica de la composición. Si hubiera que definir el «tema principal» del primer preludio, tendríamos que señalar no ya la melodía coral de la mano izquierda, sino la nueva línea que lo precede y acompaña. En su bella melodiosidad es de notar un poco ortodoxo uso de la disonancia (ejemplo 7).

Más o menos por la época en que arreglaba los corales para

Ej. 7

BWV 645, comp. 13-16



Schübler, Bach estaba reuniendo, revisando y pasando a limpio algunos de los corales para órgano que había compuesto durante la época de Weimar. Aunque conocida a menudo como los «Dieciocho», es más exacto referirse a esta colección como los «Diecisiete» (BWV 651-67), ya que la última pieza, *Vor deinen Thron* (BWV 668), está inconclusa, separada de las restantes del manuscrito y copiada por una mano distinta. (Fue tal vez una revisión de ésta lo que Bach, «ya ciego, dictó improvisadamente a uno de sus amigos», como nos dice el *Nachricht* en la primera edición de *El arte de la fuga.*) Las piezas no parecen seguir un orden determinado, al margen de que diferentes versiones de una misma melodía se agrupan juntas; y sin embargo, algunos comentaristas han pretendido encontrar una: la longitud y la calidad debieron de ser los criterios principales para la inclusión, y si en el *Orgel-Büchlein* aparece Bach como un poético miniaturista de la escritura coral, la colección «de Leipzig» le presenta como un maestro de la pieza coral en mayor escala. *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* (BWV 667) es significativo del contraste entre ambas series al ser más de tres veces mayor que la versión del *Orgel-Büchlein* (BWV 631).

Algo semejante sucede con *Komm, Heiliger Geist,* que inicia la colección; en este caso, los 48 compases de lo que sin duda es una versión anterior se han convertido en 106. Una segunda utilización de la misma melodía es aún más larga en duración real, con la preimitación de cada línea coral desarrollada ampliamente y en fuga, y con el *cantus firmus* de la soprano despaciosamente adornado; el dilatado diseño se completa con una coda en clímax, característica de los corales «de Leipzig» (aunque algunas codas sean más meditativas que climáticas). Se dan notorios puntos de semejanza entre la melodía de este coral y el de *An Wasserflüssen Babylon* y debió de ser éste el que llevó a Bach a

colocar cerca uno del otro en el manuscrito y a tratarlos de forma similar en lo que se refiere a tonalidad, métrica y decoración melódica. *Schmücke dich, o Liebe Seele,* que Schumann consideraba «una pieza musical tan inapreciable y profunda como nunca surgió de la imaginación de un artista», evoca los preludios «de Schübler» en sus semejanzas con el bajo continuo y en la melodiosidad de sus paráfrasis de acompañamiento; su lánguida sensualidad es reminiscencia (o profecía) del aria «*Schlummert ein*» de la cantata 82. El trío *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* presenta el armonioso y fluido contrapunto que caracteriza muchos de los corales «de Leipzig». Sus motivos derivan de la primera línea melódica, que no se escucha completa hasta que aparece como *cantus firmus* en los pedales, al final. De similar construcción, y acaso más original en el uso de la técnica de la paráfrasis, es la n.º 14, última de una serie de tres piezas sobre *Allein Gott in der Höh'sei Ehr'.*

Otro coral con tres versiones diferentes es *Nun komm, der Heiden Heiland.* En la primera el tema del coral es tratado mediante una expresiva coloratura al modo de Böhm y Buxtehude; el tratamiento es más libre que, por ejemplo, en *O Mensch, bewein' dein' Sünde gross* (BWV 622), y el diseño es más amplio por la preimitación de la primera línea, los interludios entre las líneas sucesivas y una coda meditativa sobre un largo coral de tónica. La segunda pieza es un trío cuyas dos partes inferiores (mano izquierda y pedales) interactúan en canon durante bastante tiempo y en una tesitura baja, con lo que se produce una textura única en la música para órgano de Bach que, además, plantea problemas de registro al intérprete. La última pieza es una impresionante combinación de fuga, *ritornello* y *cantus firmus* (pedales) «*in organo pleno*». Aunque las tres piezas se encuentran en la misma tonalidad *(sol menor)* no hay evidencias firmes de que fueran concebidas como grupo; pero es lógico buscar alguna explicación a tratamientos tan diferentes y tan firmemente caracterizados de un mismo coral; Peter Williams ha sugerido que se trata de un retrato de Jesús en su beatitud y como juez que condena al infierno o concede la salvación en la gloria[8].

Preludios y fugas

Los problemas de cronología y atribución se multiplican al pasar de las series corales a las piezas de órgano compuestas libremente, y a ello se unen otros problemas, por ejemplo, el de discernir si un preludio y su fuga se encontraban originalmente unidos. Sólo un preludio y fuga (en el *Clavier-Übung III*) fue impreso en vida de Bach, y sólo hay autógrafos de otra media docena. Parece que el compositor nunca reunió en series sus preludios y fugas, como sí hizo con los corales para órgano, y la impresión de miscelánea se refuerza por los títulos con que aparecen en las fuentes. Los preludios, *toccatas* y fantasías, acoplados con las fugas, están insuficientemente diferenciados en estilo y estructura como para permitir una categorización significativa, y además se da el caso de títulos diferentes aplicados a una misma composición. En la exposición que

sigue, el término «preludio», a menos que sea aplicado a una pieza concreta, incluye también los de «*toccata*» y «fantasía».

En la medida en que la cronología puede ser determinada con fundamentos estilísticos, las obras para órgano de esta categoría muestran una clara tendencia a la nivelación de discretos preludios-fuga como los que encontramos en *El clave bien temperado*. También poseen tendencia hacia una coherencia mayor y una forma menos improvisada en el interior de los movimientos que los componen, análoga a otras obras de mayor fiabilidad cronológica. Los vestigios de la *toccata* multiseccional del norte de Alemania, habitual en los ejemplos de Buxtehude, empiezan a desparecer cuando Bach, en Weimar, entra en íntimo contacto con las elegantes estructuras italianas, cuando las largas y dispersas fugas de las primeras obras dan lugar a temas más esenciales, más susceptibles de tratamiento contrapuntístico. Sin embargo, sería arriesgado proponer una cronología parecida a partir tan sólo de un análisis estilístico y formal, y cualquier intento de hacerlo está llamado al fracaso en la medida en que existen diferentes versiones de una sola pieza y algunas fuentes no son fiables. Las obras que son objeto de discusión en las líneas siguientes han sido seleccionadas para ilustrar una tendencia, no para sugerir cronología alguna sino en los términos más generales.

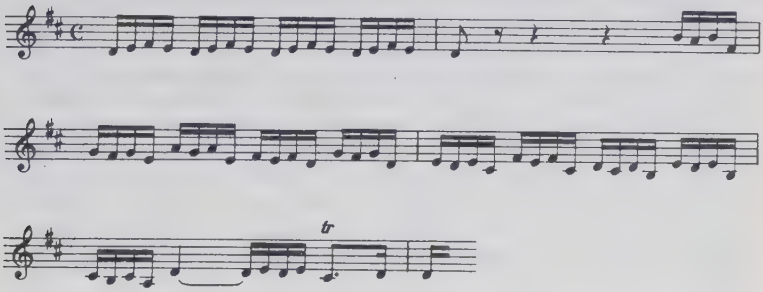
Entre los preludios y fugas que suelen considerarse de la época de Weimar se encuentran los BWV 532, 535, 543, 549 y 564, que muestran características que los relacionan estilísticamente con los del período de Arnstadt-Mühlhausen. El más antiguo, quizá, es el *Preludio y fuga en do menor* (BWV 549), que tiene mucho en común con el *Preludio y fuga en do mayor* (BWV 531) y debe ser de la misma época. La influencia de Buxthehude y Böhm es aún más fuerte en el preludio, con su solo de pedal al comienzo; la fuga se limita a juegos de tónica y dominante, la entrada del único pedal se mantiene un buen rato y se abandona el contrapunto al final en favor de una coda que delinea escalas en fusas. Cualquier pretensión de que las obras BWV 531 y 549 hayan sido concebidas como par complementario ha de tener en cuenta que BWV 549 existe en una versión casi seguramente anterior, en la tonalidad de *re menor*. El *Preludio y fuga en sol menor* (BWV 535) tiene la misma estructura preludio-fuga-coda (con un inusual pero inequívoco preanuncio del tema de la fuga en los pedales durante el preludio), y lo mismo sucede en el *Preludio y fuga en la menor* (BWV 543), en el que las tres secciones están organizadas con más firmeza y la parte del pedal mejor integrada que en las otras dos obras.

El *Preludio y fuga en re mayor* (BWV 532) y la *Toccata en do mayor* (BWV 564) son también piezas multiseccionales; la primera incorpora un prolongado pasaje de contrapunto italianizante *alla breve* en el preludio, y concluye con una fuga, con cuyo tema consigue algo original y memorable simplemente con la repetición y la sucesión (ejemplo 8).

Buena parte del disfrute que procura esta animada pieza deriva del carácter imprevisible (en tono y registro más que en sustancia real) del material del contramotivo que aparece entre las dos fases del tema. La *Toccata en do mayor*, con sus tres movimientos casi independientes, es

Ej. 8

BWV 532/ii, comp. 1-6



única entre las obras de Bach. Empieza con brillantes solos de carácter improvisado para el teclado y el pedal, separadamente, al estilo de los primeros preludios; pero a continuación diseña figuras a partir del pedal solo, en forma más determinante y cohesiva. El juguetón tema de la fuga, como el de BWV 532, contiene largas pausas que inducen más tarde a la locuacidad. Entre ambos movimientos hay un *adagio (la menor)* en el estilo de una sonata para violín o para oboe con acompañamiento de continuo.

Se ha señalado a menudo la similitud de BWV 564 con la forma habitual del concierto de Vivaldi en tres movimientos (rápido-lento-rápido), pero la influencia del *concerto* italiano es mayor en algunas de las obras para órgano presumiblemente posteriores, cuando la tradición de la *toccata* del norte de Alemania fue dejada atrás. Los preludios y fugas localizados en el período de Weimar presentan, en todo o en parte, las características siguientes:

1. El preludio puede ser de estilo virtuoso, pero los solos de bravura para teclado o pedales (si existen) están perfectamente integrados con el resto del movimiento.

2. Hay una parte de pedal que, tanto en los preludios como en las fugas, es más continua y más temática que en obras anteriores.

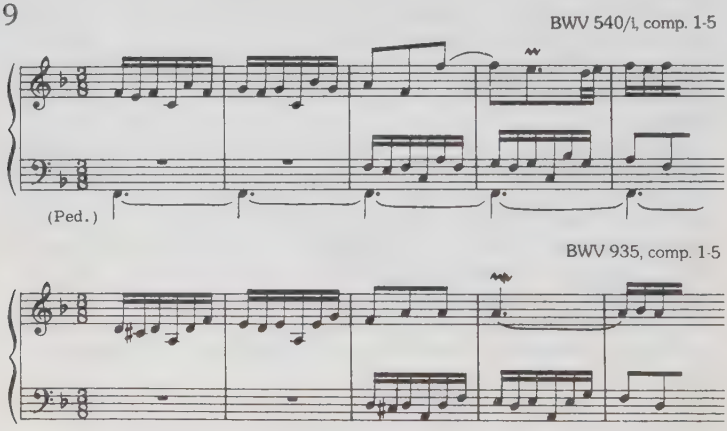
3. El tema de la fuga es más conciso, está escrito a menudo en notas de largo valor; es susceptible de crecimiento y a menudo está diseñado como *stretto*.

El resultado de estas reformas es un preludio que puede complementar la fuga o contrastar con ella, pero que posee una estructura temática completamente elaborada, y una fuga de efecto acumulativo y que, por consiguiente, puede (incluso debe) prescindir de la típica coda de bravura de obras anteriores.

Una obra que incorpora estas características es la llamada *Toccata y fuga «Doria» en re menor* (BWV 538), una de las raras piezas para órgano de las que poseemos evidencia documental de una interpretación a cargo del mismo Bach (con ocasión de inaugurarse el órgano reconstruido de la Martinskirche de Kassel, en septiembre de 1732). Una

obra aún mejor, y que constituye una más dura prueba para el temple de un órgano, es la *Toccata y fuga en fa mayor* (BWV 540), compuesta para el órgano de Weissenfels o para algún otro instrumento con un pedal alto en *fa*. El comienzo de la *toccata* puede haber dado lugar a una modesta invención a dos voces (en realidad, no es muy diferente del comienzo del «pequeño» *Preludio n.º 3, en re menor,* BWV 935 (ejemplo 9), pero a partir de ella construye Bach una pieza majestuosa que, tras una sustancial introducción (desarrollo canónico de la idea inicial sobre largos puntos de pedal de tónica y dominante, alternando con imponentes solos de pedal: compases 1-177), recibe el impulso de un potente tema en *ritornello* y provoca nuevos ataques de energía mediante armonías inesperadas en puntos cruciales de cadencia (compases 204-05, 318-19 y 424-25). Aunque compuesta acaso más tarde, la fuga *alla breve* es un perfecto complemento de la *toccata,* no tanto por el valor del material como por el interés e ingeniosidad del contrapunto. Los dos temas están al principio elaborados por separado, y después juntos.

Ej. 9



Menos satisfactorio resulta el acoplamiento en la *Gran fantasía y fuga en sol menor* (BWV 542), donde hay poderosas razones para suponer que los dos movimientos han sido compuestos en distintas épocas. La fantasía es un asombroso *tour-de-force* armónico que utiliza séptimas disminuidas, transiciones enarmónicas e inesperados cambios cromáticos más potentes aún que en la *Fantasía cromática en re menor para clave.* La fuga para órgano (separada de la fantasía en la mayor parte de los manuscritos contemporáneos) es, en comparación, una pieza ligera que utiliza un tema probablemente sacado de una canción alemana. Su longitud la convierte en una aceptable compañera de la fantasía, pero hay niveles más logrados de equilibrio entre preludio y fuga en obras menos importantes; por ejemplo, en el atractivo y nada

pretencioso preludio en *la mayor* y en su inusualmente graciosa fuga en 3/4 (BWV 536). Aunque las fuentes no permiten sacar una conclusión definitiva, ambos movimientos deben constituir revisiones de obras anteriores.

Otra fuga de este grupo es notable por sus interesantes aunque no muy logradas innovaciones formales. La *Fuga en do menor* (BWV 537, que fue orquestada por Elgar) comienza con una exposición, un episodio y una contraexposición en la tonalidad básica. Una cadencia imperfecta lleva a un segundo par de temas de fuga (blancas que ascienden cromáticamente en una cuarta perfecta y corcheas que avanzan secuencialmente con ellas), que son desarrollados resueltamente en cuarenta y ocho compases. Lo que viene a continuación, sin embargo, no es la combinación de las dos fugas, como sucede, por ejemplo, en BWV 540 (un examen ligero nos revela que los temas no combinan satisfactoriamente), sino una repetición literal de la primera exposición (compases 5-28), con los compases finales adaptados para introducir adecuadamente un breve pedal de dominante y una breve coda. No hay que lamentar que este infructuoso acoplamiento de una forma *da capo* y una fuga constituya un recurso demasiado limitado para Bach. Lo empleó en pocas obras más: dos para laúd (BWV 997-98), la *Fuga para órgano en mi menor* (BWV 548), conocida como «la cuña» y probablemente en la *Fuga incompleta para teclado en do menor* (BWV 906). Todas ellas datan de la época de Leipzig (después de 1723) y posiblemente también BWV 537 fue compuesta más tarde de lo que suele suponerse.

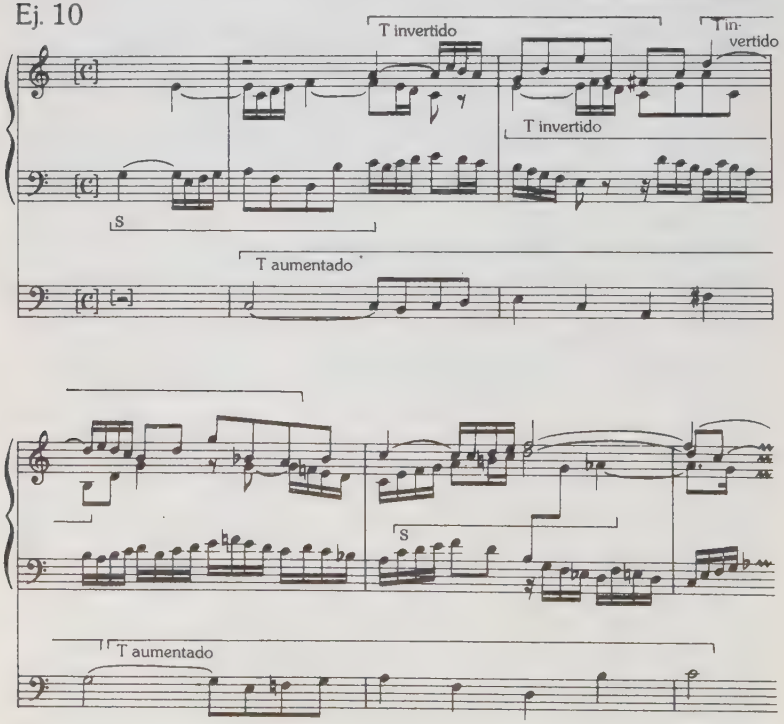
La *Fuga en mi menor,* que debe su título al aspecto de «cuña» de sus temas (también sería adecuado llamar así a la *Fuga en mi menor* del libro I de los «48»), es sin duda el intento de mayor exito de Bach de combinar dos formas, y está precedida por un soberbio preludio de estructura en *ritornello*. Pero la definitiva maestría de Bach en el preludio y fuga para órgano se demuestra aún mejor en otras tres obras de Leipzig. El *Preludio y fuga en si bemol mayor* de la parte III del *Clavier-Übung* será objeto de comentarios posteriores. El *Preludio y fuga en si menor* (BWV 544) es otra de esas obras, y el «Grande», en sol menor, cuyo preludio eclipsa a su fuga en intensidad expresiva y en puro dominio del medio, es la tercera. Spitta (III, p. 210) considera que el preludio es «un laberinto de armonía romántica como nunca ha sido construido por ningún otro compositor moderno». Pero no hay nada de laberíntico en su estructura; es uno de los movimientos en *ritornello* de Bach más amplia y claramente articulados. Después de esto, el tema de la fuga consigue pasar inadvertido (con sus sencillas corcheas), de la misma manera en que varias entradas son aptas para pasar desapercibidas entre la sucesión de corcheas a modo de continuo en la mano izquierda y los pedales.

Más clásico en su estilo y proporciones, e inmerecidamente descuidado en comparación con algunas obras ya discutidas, es el *Preludio y fuga en do mayor* (BWV 547), que, si bien no es la mejor obra para órgano de Bach, sí es una de las más originales. Resulta fundamental, entre sus muchas cualidades, la relación entre teclados y pedales en ambos movimientos, en una forma por completo diferente a cualquier

otro preludio y fuga de Bach (aunque pueden encontrarse paralelos entre las series corales). En el preludio, las manos elaboran una *inventio* inicial, más o menos en el estilo de una sinfonía en tres partes para clave, mientras que los pies puntean el movimiento con un *ostinato* a modo de campana. La fuga es cercana en estilo a muchas de las piezas de *El clave bien temperado,* y Peter Williams ha constatado una considerable semejanza entre su exposición y la de la *fughetta* en *la mayor* (sólo para teclados) de *Allein Gott in der Höh' sei Ehr',* del *Clavier-Übung III* (BWV 677)[9]. El movimiento, sin embargo, tiene una sola característica. El carácter fugaz y la agilidad del tema, de un solo compás, puede sugerir una exclusión de los pedales, y así sucede en dos tercios de los setenta y dos compases de la fuga. Pero su entrada es tan ilógica como inesperada, y su efecto es mayor en la medida en que ha sido retrasado. Realizan cuatro exposiciones del tema a su propio tiempo (por ejemplo, en aumento) y las otras partes realizan todo tipo de combinaciones de *stretti* e inversiones (ejemplo 10). Incluso entre las fugas para órgano de Bach es difícil encontrar una que sobrepase a ésta en recursos contrapuntísticos, o una mejor «orquestada» para el instrumento.

BWV 547/ii, comp. 49-53

Ej. 10



T = tema

Obras diversas para órgano

Hay varias obras para órgano que no pertencen a ninguna de las categorías mencionadas. Los arreglos de concierto, realizados probablemente en 1713-14 para el príncipe Johann Ernst en Weimar, son examinados más adelante, y lo mismo sucede con las últimas variaciones canónicas *Vom Himmel hoch*. La *Fantasía en do menor* (BWV 562) es una sombría pieza de estilo francés en cinco partes; la que iba a ser su fuga hubiera tenido también cinco partes, pero el autógrafo de Bach se interrumpe en la contraexposición (en el *stretto*) y probablemente el movimiento no fue completado nunca. Dos obras italianizantes que muestran la influencia de Frescobaldi y, al menos la segunda, de Corelli, son la *Canzona en re menor* (BWV 588) y la *Alla breve* en *re mayor* (BWV 589). La *Pastoral en fa mayor* (BWV 590) es también italianizante, o al menos lo es su primer movimiento, el único al que el título le resulta adecuado. Es una obra enigmática en varios sentidos; el movimiento pastoral carece del *da capo* que seguiría a la cadencia *(la menor)* en la parte central (por ejemplo, el movimiento «de Navidad» del *Op. 6, n.º 8*, de Corelli), mientras que los otros tres movimientos, sólo para teclados, presentan una secuencia poco común de tonalidades *(do mayor-do menor-fa mayor)* y parecen más adecuados para clave que para órgano.

Más importantes son las seis sonatas y el *passacaglia* en *do menor*. El autógrafo de Bach de las sonatas (BWV 525-30) es más o menos de 1730, si bien algunos de los movimientos fueron arreglados a partir de obras anteriores. De acuerdo con Forkel (págs. 101-02) se trata de una compilación realizada por Bach «para su hijo mayor Wilhelm Friedemann, el cual, haciendo prácticas con ella, se preparaba para convertirse en el gran intérprete de órgano que más tarde fue». Su estudio, desde entonces, es un punto habitual del aprendizaje de un organista. Propicia la independencia de manos y pies y requiere limpieza interpretativa suficiente para que sus tres niveles sean percibidos como si se tratara de dos instrumentos melódicos y un bajo. La textura de las sonatas para órgano evoca las de las sonatas para violín y flauta con clave *obbligato*, excepto en el hecho de que sus partes de pedal son menos activas que si estuvieran destinadas a la mano izquierda de un clavecinista. La estructura, por otra parte, debe menos a los modelos de sonata que a los de *concerto*, tanto por su forma en tres movimientos (rápido-lento-rápido) como por los diseños en *ritornello* de la mayor parte de los movimientos extremos. La sexta sonata (tal vez la única concebida original y completamente como un trío de órgano) se inicia incluso con unísonos, como los *ritornelli* de algunos conciertos de Vivaldi y Bach. Sin embargo, la forma binaria con repeticiones que se encuentra en cuatro de los movimientos de sonata no deriva del concierto. Uno de estos movimientos, el lento de la sexta sonata, es un ejemplo particularmente desarrollado de la forma; la segunda sección concluye mediante una completa recapitulación en subdominante de la primera.

A veces se ha argumentado, aunque de forma poco convincente,

que las sonatas fueron destinadas no al órgano sino al clavicémbalo con pedales. Lo mismo se ha dicho, si bien con mejores razonamientos, del *Passacaglia y fuga en do menor* (BWV 582), cuyas variaciones catorce y quince parecen más idiomáticamente adecuadas para un instrumento de teclado con cuerdas que para el órgano. Pero, al margen de las intenciones de Bach, incontables interpretaciones han demostrado la efectividad del *passacaglia* en el órgano, y ningún otro instrumento es capaz de redondear de forma tan convincente los clímax dinámicos que Bach preparó, con toda evidencia, en la variación final y de nuevo al final de la fuga. La primera mitad del tema de ocho compases del *passacaglia* de Bach es idéntico al bajo del Christe en la segunda misa del *Livre d'orgue* de André Raison (París, 1688). No hay pruebas de que Bach lo conociera, pero es muy posible que fuera así por el hecho de que la pieza de Raison es un «trío en *passacaille*». Tras una presentación del tema por el pedal solo, Bach escribe veinte variaciones y una fuga. El recorrido completo de las variaciones va de la simplicidad a la complejidad, pero dentro de esta progresión las variaciones pueden agruparse en partes según donde se den puntos subsidiarios de clímax y contraste. De hecho, algo así ha de hacer cualquier intérprete que no se contente con adoptar un registro de *órgano pleno* durante toda la obra. Estudiosos e intérpretes se muestran en desacuerdo en lo que se refiere a cómo realizar esos agrupamientos, pero la mayoría se inclina por una división de las variaciones según la secuencia $12 + 3 + 5^{10}$. El acuerdo es mayor a la hora de considerar la doble fuga como la culminación gloriosa de la obra, y el éxito de Bach en el originalísimo diseño de variaciones y fuga ha sido confirmado por muchos compositores posteriores (incluidos Brahms, Reger, Britten y Rubbra), que lo adoptaron en obras de muy distinta naturaleza.

5. Köthen (1717-1723)

La ciudad de Köthen, a unos cien kilómetros al norte de Weimar, era desde 1603 la sede del principado de Anhalt-Köthen, heredero de un territorio que previamente formaba parte del ducado de Anhalt. En 1595 el príncipe Johann Georg había impuesto el calvinismo en el principado, con prohibición de otras formas de culto, proscripción que estuvo vigente durante casi un siglo hasta que fue mitigada en 1693 por el príncipe Emanuel Lebrecht. Había casado éste con una luterana, Gisela Agnes von Rath, y cedió a sus ruegos de permitir de nuevo la celebración de ritos ortodoxos. Poco después se fundó un colegio luterano y el 7 de mayo de 1699 abrió sus puertas una nueva iglesia luterana, la Agnuskirche. Después de la muerte prematura del príncipe en 1704, Gisela Agnes fundó también un seminario para muchachas nobles. Leopold, su hijo mayor y heredero del título, tenía sólo diez años a la muerte de su padre, pero daba ya muestras de un raro talento musical. Köthen carecía de *Kapelle* permanente, pero hacia 1707 el joven príncipe ya era suficientemente hábil en la viola *da gamba* como para convencer a su madre de emplear tres músicos en la corte que interpretaran música de cámara con él. Durante los años 1708-10 estudió en la Ritterakademie de Berlín y después completó su educación musical viajando por los Países Bajos, Francia e Italia. Al regresar a Köthen en abril de 1713 ya era experto intérprete del violín, la viola *da gamba* y el clavicémbalo, e incluso poseía una buena voz de bajo.

Ya en Köthen, Leopold se dedicó a construir una *Kapelle* (o *collegium musicum*, como él mismo lo llamó) a imitación de los que había encontrado en sus años de estudio y viajes. En Berlín el nuevo rey de Prusia, Federico Guillermo I, había disuelto la orquesta de la corte, y Leopold consiguió reclutar siete de los músicos que habían perdido su trabajo, entre ellos Augustin Reinhard Stricker, al que nombró *Kapellmeister,* con un contrato de tres años. La esposa de Stricker se integró también como cantante; el salario combinado de ambos era de 276 táleros *per annum*. En 1716, época en la cual ya había alcanzado la mayoría de edad y había sucedido a su madre como gobernante, Leopold incrementó a dieciocho el número de sus músicos. Además del *Kapellmeister* Stricker y su esposa, había ahora tres violines, dos flautas, dos trompetas, una viola *da gamba,* un violoncelo, un oboe, un fagot, un timbal y tres *ripienisti* (músicos menos hábiles, que nunca intervenían como solistas). Entre éstos hay que mencionar al viola Christian Ferdinand Abel, cuyo hijo, Carl Friedrich, más famoso, colaboró más tarde con

Retrato del príncipe L. von Anhalt-Köthen, cantante, músico y gran amigo de Bach.

el hijo menor de Bach, Johann Christian, en unas celebradas sesiones de conciertos en Londres.

La residencia de los príncipes de Köthen se encontraba prácticamente en el centro de la ciudad, pero aislada por un foso al que rodeaban espaciosos jardines. No es probable que Bach y su familia vivieran en el castillo en ningún momento, pero su lugar de residencia en Köthen no ha sido establecido nunca. Una vieja tradición lo sitúa en la Wallstrasse, donde fue erigido un busto del compositor, obra de Heinrich Pohlmann, con motivo del bicentenario en 1885. Más recientemente se ha sugerido que Bach vivió primero en la Stiftstrasse y que cambió a la Molzmarkt en 1721[1]. El séptimo y último hijo que tuvo Maria Barbara fue bautizado el 17 de noviembre de 1718 en la capilla del castillo, pero esto no debe interpretarse en el sentido de que Bach vivía allí. Probablemente se eligió la capilla porque el patrón de Bach, su hermano y su hermana accedieron a ser los padrinos. Leopold August (el niño recibió los nombres de sus egregios padrinos) no superó el primer año de vida; fue enterrado el 28 de septiembre de 1719 en el cementerio de la Agnuskirche, la parroquia de los Bach.

Bach tomó posesión de su cargo de *Kapellmeister* a tiempo de celebrar el vigesimotercer aniversario del príncipe Leopold, el 10 de diciembre de 1717[2]. Pocos días después se encontraba en Leipzig para una prueba e informe del órgano que había construido Johann Scheibe el año anterior para la iglesia de la Universidad (la Paulinerkirche). Que

se sepa, ésta fue su primera visita a Leipzig y la primera de varias visitas que iba a realizar a diversos lugares durante el tiempo que estuvo en Köthen. Más o menos entre el 1 de mayo y el 15 de junio de 1718 Bach y otros cinco miembros del *collegium musicum* acompañaron al príncipe Leopold al balneario de moda de Carlsbad (hoy Karlový Vary), en Bohemia. A principios del año siguiente realizó Bach lo que acaso era una segunda visita a Berlín, debido a la adquisición de un nuevo clavicémbalo, y probablemente fue entonces cuando entró en contacto con el margrave Christian Ludwig de Brandemburgo, al que dedicaría, dos años más tarde, los *Conciertos de Brandemburgo*. El clavicémbalo era un amplio instrumento con dos teclados, y probablemente fue en él donde se interpretó por vez primera la parte solista de cémbalo del quinto concierto de Brandemburgo. Se le menciona en un inventario de 1784 como obra de Michael Mietke, constructor de instrumentos en la corte de Berlín desde 1697 hasta su muerte en 1719.

En mayo de 1719, Georg Friedrich Haendel, estricto contemporáneo de Bach, salió de Londres con destino al continente a fin de reclutar cantantes para la primera sesión de ópera de la nueva Royal Academy, que iba a tener lugar el año siguiente. Después de visitar la corte electoral de Düsseldorf permaneció algún tiempo en Halle, donde había nacido y donde su madre y otros parientes vivían aún. Cuando Bach se enteró de que uno de los músicos más universalmente admirados en la época se encontraba tan sólo a unos treinta kilómetros de Köthen, tomó una diligencia para ir a visitarle, pero al llegar a Halle se encontró con que Haendel se había ido ese mismo día. Diez años después Haendel visitó de nuevo Halle, pero entonces Bach se encontraba enfermo en Leipzig. No pudo viajar en esa ocasión, pero envió a su hijo Friedemann con un mensaje de invitación para que Haendel le visitara, pero éste no pudo ir. De acuerdo con el testigo de quien tenemos esta información (tal vez C. P. E. Bach), Bach lamentaba no haber conocido personalmente «a este hombre realmente grande al que tenía en tan alta estima»[3].

En mayo de 1720 Bach acompañó otra vez al príncipe Leopold a Carlsbad, mientras Maria Barbara cuidaba de los cuatro niños en Köthen. Después de lo que debió de constituir una hermosa bienvenida y un agradable cambio de ambiente, Bach no estaba preparado, al regresar en julio, para recibir la desdichada noticia de que su esposa había caído enferma y había muerto —ya había sido enterrada el día 7 de ese mismo mes—. Desconocemos la causa de esta muerte repentina —sería arriesgado especular si estuvo relacionada con un nuevo embarazo—, pero no es difícil imaginar el doloroso efecto que tuvo sobre Bach. Había aprendido, como tantos otros contemporáneos suyos, a vivir en íntima relación con la muerte y tal vez a aceptar la pérdida de los seres más cercanos; pero la vida en Köthen, que hasta entonces había sido la más feliz que conociera, hubo de convertirse para él, desde ese momento, en algo desagradable. En todo caso, algo así puede deducirse de su viaje a Hamburgo, a fin de año, para inscribirse como aspirante al puesto de organista de la Jakobkirche, que había dejado vacante Heinrich Friese, fallecido en el mes de septiembre. Erdmann Neumeister, el libretista de cantatas, era el párroco

desde 1715, pero había otras razones que hacían que Bach se interesase por el puesto. Hamburgo, como él bien sabía por visitas anteriores, poseía algunos de los mejores órganos y de los más consumados organistas de toda Alemania. El órgano de la Jakobkirche había sido construido por el famoso Arp Schnitger entre 1689 y 1693 y tenía cuatro teclados y setenta registros; Schnitger había construido otros excelentes órganos para la Nikolaikirche y la Johanniskirche de Hamburgo. Bach debió de pasar algún tiempo tocando éstos órganos, para delicia y asombro de los que le escucharon. Debió de ser durante esta visita cuando estuvo tocando unas dos horas en la Catharinenkirche para una audiencia que incluía al organista de esa iglesia, J. A. Reincken, que por entonces tenía noventa y siete años. La exposición de media hora que llevó a cabo a partir del coral *An Wasserflüssen Babvylon* fue elogiada por Reincken, que le dijo: «Creía que este arte había muerto, pero aún está vivo en usted»; algo más que un cumplido, ya que la amplia fantasía del propio Reincken sobre la misma melodía era una de sus más celebradas composiciones.

Sólo cuatro de los ocho candidatos para el puesto de la Jakobkirche se presentaron a la *Probe*, que se celebró el 28 de noviembre. Bach no se encontraba entre ellos por haber tenido que regresar a Köthen cinco días antes, tal vez para preparar las celebraciones relativas al cumpleaños del príncipe Leopold. De todas formas, antes de ofrecer el puesto a nadie esperaron con el fin de convencer a Bach para que lo aceptara, y sólo después de que éste lo hubiera rechazado por carta fue elegido Johann Joachim Heitmann (del que sabemos muy poca cosa). El rechazo de Bach puede atribuirse a su negativa a consertir en la simonía que parece ser que acompañaba a este tipo de nombramientos en Hamburgo (Heitmann efectuó una contribución de 4.000 marcos para los fondos de la iglesia después de su elección). Pocos años después Johann Mattheson se refería a este nombramiento, sin dar nombres, en los siguientes despectivos términos:

«Recuerdo, como muchos otros recordarán también, que hace unos años cierto gran músico [Bach] cuyos méritos le han procurado después una importante chantría en [Leipzig] compitió para el puesto de organista de una gran ciudad [Hamburgo], y demostró su maestría en algunos de los mejores órganos, causando universal admiración. Pero también andaba por allí, entre otros incompetentes oficiales, el hijo de un próspero comerciante [Heitmann], más hábil en preludiar con sus táleros que con sus dedos, y fue a él (como era de esperar) a quien se adjudicó el puesto, aunque esto enfureció a muchos. Por Navidad, el elocuente predicador [Neumeister] que se había mostrado contrario a la simonía, se refirió a la parte del evangelio en que los ángeles tocan música en el nacimiento de Cristo... y concluyó su sermón con una declaración que era más o menos la siguiente: "Estaba convencido de que si uno de los ángeles de Belén hubiera descendido del cielo y hubiera tocado divinamente a fin de obtener el puesto de organista de la iglesia de [Jakobkirche], pero se hubiera presentado sin dinero, hubiera tenido que volverse otra vez volando"»[4].

En marzo de 1721 fueron concluidos y dedicados los seis *Conciertos de Brandemburgo,* que se encuentran entre las obras más animadas e inspiradas de Bach. Pero ése no debió de ser un año cómodo para él, al faltarle el apoyo de aquella con la que había compartido trece años de dicha matrimonial. Además, los primeros meses se ensombrecieron aún más con el fallecimiento en Ohrdruff, el 22 de febrero, de su hermano mayor Johann Christoph. Por una trágica coincidencia, su hermano Jacob, a la sazón en Suecia, había perdido a su esposa pocos meses antes de la muerte de Maria Barbara. En octubre de 1721 Jacob se casó con Ingeborg Magdalena Swahn (de soltera Norell), y pocas semanas después, el 3 de diciembre, Bach se casaba otra vez.

Su nueva esposa era Anna Magdalena, la hija menor de Johann Caspar Wilcke, trompetista de la corte de Weissenfels, y antes de la cercana Zeitz, donde Anna Magdalena había nacido el 22 de septiembre de 1701. Aunque Bach había conocido a su hermana mayor Anna Katharina cuando visitó Weissenfels en 1713, nada le relacionaba con Anna Magdalena antes del 25 de septiembre de 1721, cuando ambos apadrinaron al hijo del mayordomo del príncipe Leopold, Christian Hahn. Pero después debieron llegar a conocerse bien, ya que Anna Magdalena aparece en el registro bautismal como «cantante de esta corte». El segundo matrimonio de Bach fue tan afortunado como el primero. Anna Magdalena era una cantante con grandes dotes y tanto su padre como su tío materno, Johann Siegmund Liebe, organista municipal y de la corte en Zeitz, le habían procurado una amplia educación musical. Su salario en Köthen llegó a suponer un cincuenta por ciento de los ingresos familiares, y después del traslado a Leipzig continuó profesionalmente al servicio de su marido como hábil y esmerada copista de su música. Y, sobre todo, se convirtió en la madrastra de los cuatro hijos supervivientes de Maria Barbara, a los que añadió otros trece hasta la muerte de Bach. El afecto del músico por ella puede advertirse en el contenido de los dos *Clavier-Büchlein* («Pequeños libros de teclado») que compiló para su esposa durante los cuatro primeros años de vida en común. Junto con el *Clavier-Büchlein,* concebido inicialmente para su hijo mayor, Friedemann, estas colecciones son una buena muestra de cómo se hacía música en la familia de los Bach, y cómo el aprendizaje tenía lugar a través del entretenimiento. Algunas de las piezas que contienen estas obras encontraron sitio más tarde en trabajos más explícitamente didácticos: las quince invenciones y sinfonías, la primera parte del *Clavier-Übung* y *El clave bien temperado.*

Cuando Bach se casó por primera vez en 1707 tuvo la ayuda financiera del legado de su tío Tobias Lämmerhirt. Por una extraña coincidencia, la viuda de Tobias, Martha Catharina, murió en Erfurt en septiembre de 1721, menos de trece meses antes de casarse Bach con Anna Magdalena. El testamento fue leído el 26 de septiembre y de nuevo resultábale a Bach beneficioso; pero el cumplimiento del legado se aplazó en esta ocasión por problemas legales y pasó más de un año hasta que, en diciembre de 1722, recibió la cantidad que le correspondía. Esta debía ascender a unos 500 táleros, equivalente a más de un año de sueldo.

Una semana después de que se casaran Bach y Anna Magdalena tuvo lugar otra boda en Bernburg, treinta y tantos kilómetros al norte de Köthen, que iba a afectar el futuro de ambos de muy distinta manera. El 11 de diciembre de 1721 el príncipe Leopold se casó con su prima Friederica Herrietta de Anhalt-Bernburg, de veinte años de edad; siguieron cinco semanas de fiestas en Köthen, a las que Bach contribuyó con una cantata de felicitación, hoy perdida, y probablemente otras composiciones. Para Bach y Anna Magdalena, recién casados, estas fiestas debieron de parecerles una suerte de celebración de su propia felicidad, pero pronto iban a ver a su nueva princesa con una perspectiva muy distinta. Friederica no compartía en absoluto la afición de su esposo hacia la música, e incluso parece que era indiferente a cualquier forma cultural: Bach la describió más tarde como una *amusa* en una carta a su amigo Georg Erdmann[5]. Su presencia en Köthen se hizo tan perjudicial para las relaciones amistosas que hasta entonces Bach había mantenido con su príncipe, que su posición en la corte se hizo difícil. No es probable que esto fuera esencial para que Bach tomara la decisión de marcharse de Köthen, pero debió de constituir un factor más.

El 5 de junio de 1727, unos seis meses después de la boda del príncipe Leopold, moría Johann Kuhnau, *Kantor* de la Thomasschule de Leipzig, a la edad de sesenta y dos años. Había trabajado en Leipzig casi durante cuarenta años (los veinte últimos en calidad de *Kantor*) y se había esforzado en mantener allí la situación de la música de iglesia ante la creciente secularización de la vida musical en aquella ciudad. El puesto que había desempeñado gozaba de considerable estima, por lo que no es extraño que, cuando el día 14 de julio se reunió el concejo de Leipzig para elegir un sucesor, la relación de candidatos incluyera algunos nombres muy conocidos. Los seis candidatos eran: Johann Friedrich Fasch, *Kapellmeister* de Zerbst y antiguo discípulo de Kuhnau; Georg Lembke, *Kantor* en Laucha, cerca de Leipzig, y después en Weissenfels; Christian Friedrich Rolle, *Kantor* en Magdeburgo, que había colaborado con Bach y Kuhnau en las pruebas del órgano de la Liebfrauenkirche de Halle, en 1716; Georg Balthasar Schott, organista de la Neuekirche de Leipzig y director del *collegium musicum* fundado por Telemann en 1702; Johann Martin Steindorff, *Kantor* en Zwickau; y Georg Philipp Telemann, *Kantor* en Hamburgo desde julio de 1721.

Telemann era, con mucho, el candidato con mayores posibilidades de obtener el puesto. Ya había pasado cuatro años (1701-05) en la ciudad como estudiante en la universidad, director de la ópera, fundador del *collegium musicum* y organista de la Neuerkirche; ya en 1703 le había ofrecido el concejo suceder a Kuhnau, que por entonces se encontraba muy enfermo. Por lo tanto, no tuvo que resultarle extraño a nadie en Leipzig que, el 11 de agosto de 1722, Telemann fuera elegido *Thomaskantor*, puesto del que tomó posesión oficial a los dos días. Pero tampoco debió de sorprender que las autoridades de Hamburgo intentaran impedir que Telemann se marchase de allí. Con tal fin incrementaron su salario y levantaron las objeciones contra sus actividades en conciertos públicos y en ópera. Por ello, el 23 de noviembre el concejo se reunió

de nuevo para considerar dos nuevos nombres: Georg Friedrich Kauffmann, organista y director de música de iglesia en Merseburgo, y Andreas Christoph Tufen, *Kantor* de Brunswick. Los exámenes de cantatas de Kauffmann, Tufen y Schott tuvieron lugar el primer domingo de Adviento (29 de noviembre), pero el plazo de inscripción quedó aún abierto y para el día 21 de diciembre se habían presentado dos nuevos candidatos: Johann Christoph Graupner, *Kapellmeister* de Darmstadt y antiguo alumno de la Thomasschule de Leipzig, y J. S. Bach. Graupner era claramente el favorito entre los cinco candidatos que aún quedaban cuando se examinaron sus cantatas el 17 de enero de 1723, por lo que le fue ofrecido el puesto inmediatamente. Pero igual que Telemann, se vio obligado a retirarse al no poder irse de Darmstadt, donde se le compensó con un importante aumento de sueldo y la promesa de una pensión para sus deudos en caso de fallecimiento. Acaso previendo lo que iba a suceder, el concejo de Leipzig había proseguido con los exámenes del resto de los candidatos (Bach interpretó las cantatas 22 y 23 en la Thomaskirche el 7 de febrero), y cuando se recibió la renuncia de Graupner en abril, se decidió ofrecer el puesto a Bach.

Existen buenas razones para dudar de una historia, que se cuenta a menudo, según la cual el acuerdo entre Bach y el concejo de Leipzig sufrió una crisis por ambas partes. Cinco días antes de la reunión en que fue anunciada la renuncia de Graupner sucedió algo que pudo haber obligado a Bach a reconsiderar su decisión. El 4 de abril de 1722, menos de tres meses antes de cumplir veintiún años, moría en Köthen la princesa Friederica Henrietta, la *amusa*. Si este hecho no fue suficiente para que Bach se quedara como *Kapellmeister* del príncipe Leopold ello es debido tan sólo a que realmente deseaba la chantría de Leipzig. Su presencia continuada en Leipzig después de interpretar su *Probe* avala esta aseveración, como también (en otro sentido) la asombrosa productividad de los cinco o seis años siguientes. En lo que se refiere a una supuesta falta de voluntad del concejo para emplearle, hay que decir que es el resultado de un mal entendido sobre lo que dijo uno de sus miembros en la sesión del 9 de abril de 1723. Se supone que el concejal Abraham Christoph Platz dijo en esa ocasión: «Ya que no tenemos al mejor, tendremos que conformarnos con uno mediocre»[6], y se supone que «el mejor» era Telemann, y «el mediocre» era Bach. En 1723 el concejo hubiera tenido buenas razones para adoptar una actitud semejante, pero en realidad Platz dijo algo muy distinto, como puede verse en las actas de la reunión. Cuando los miembros fueron informados de que ninguno de los tres candidatos restantes (Bach, Kauffmann y Schott) estaba en condiciones de dar lecciones sobre cuestiones no musicales, se les recordó que en el caso Telemann se había sugerido que estos cometidos fueran desempeñados por alguien distinto al *Kantor*. Fue en este punto cuando intervino el concejal Platz: «Considero esto un inconveniente. Puesto que no podemos nombrar a los mejores (plural), tenemos que conformarnos con el mediocre. Se ha hablado mucho y bien de alguien en Pirna...»[7]. Evidentemente, Platz consideraba «los mejores» no sólo a Telemann y Graupner, sino también a Bach, Kauffmann y Schott,

todos los cuales quedaban descalificados, según él, por su incapacidad para enseñar latín. Por lo tanto, había que aceptar alguien peor, y probablemente Platz tenía razón al pensar que el de Pirna (sin duda el *Kantor* de allí, Christian Heckel), estaría dispuesto a desempeñar todos los cometidos tradicionalmente relacionados con el puesto. Pero cuando tuvo lugar la elección final, el concejo votó unánimemente por Bach, que ya había conseguido que el príncipe Leopold aceptara su dimisión y se había comprometido a pagar un sustituto para las lecciones de latín, si fuera necesario.

El 5 de mayo Bach firmó un contrato que especificaba, en catorce cláusulas, los cometidos y observancias que debía cumplir el *Kantor*, y diez días después se hizo oficialmente cargo del puesto. El 22 de mayo dos carruajes y cuatro carros traían su familia y sus pertenencias desde Köthen a su nueva morada en la Thomasschule. La cantata 75, la primera de las obras maestras sacras que Bach iba a componer para las dos principales iglesias de Leipzig, se escuchó en la Nikolaikirche el 30 de mayo, y dos días después el nuevo *Kantor* fue presentado formalmente al personal y a los alumnos de la Thomasschule. La ceremonia de toma de posesión fue ocasión de desavenencias entre el concejo y el consistorio sobre a quién le correspondía realizar la presentación al colegio del nuevo *Kantor*, pero Bach no podía interpretar esto aún como un anuncio de los problemas que le aguardaban en Leipzig.

6. Música para la liturgia de Leipzig

La actual diferenciación entre música orquestal y música de cámara no era de observancia general en la época de Bach. Música de cámara *(musica da camera)* podía significar entonces la que no estaba destinada a la iglesia *(da chiesa)* o al teatro *(da teatro).* Géneros como sonata, concerto y suite atravesaban la moderna división entre música orquestal y de cámara: una sonata en trío podía ser interpretada con varios ejecutantes para cada parte, mientras que un concerto podía serlo por un grupo de solistas (como en el *Sexto Concierto de Brandemburgo* de Bach) o incluso por un solo ejecutante (como en su *Concierto italiano para clavecín*). La imagen de Bach como compositor orquestal hay que buscarla en las cuatro suites orquestales (especialmente la 3.ª y la 4.ª) y en algunas de las cantatas profanas de la década de 1730; pero muchas de las que hoy día clasificaríamos como piezas orquestales (por ejemplo, los conciertos) estaban destinadas al mismo tipo de práctica musical íntima que las obras de cámara.

Concertos

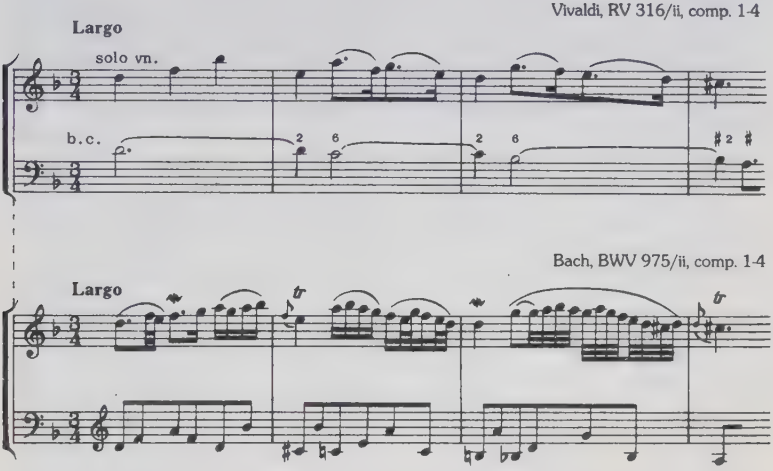
El *concerto* fue la forma más ambiciosa y más ampliamente cultivada *da musica da camera* de todo el Barroco tardío. Bach se dedicó a esta forma en tres importantes períodos de su vida y de tres maneras muy distintas. En Weimar entró en íntimo contacto con el estilo del *concerto* veneciano mediante arreglos de obras de Vivaldi y otros compositores para el clave o el órgano. Es difícil exagerar la importancia de esta práctica en su desarrollo estilístico, pero los arreglos también tenían una intención práctica inmediata. La mayor parte, si no todos, debieron ser realizados entre 1713 y 1714 para la educación y entretenimiento del joven príncipe Johann Ernest. La evidencia de ello es circunstancial, pero convincente. J. G. Walther, profesor del príncipe, también realizó arreglos de conciertos para teclado, pero nunca, que sepamos, de los mismos que arregló Bach[1]. Además, los arreglos de Bach incluían cuatro conciertos del mismo Johann Ernst, y no es probable que los eligiese tan sólo para familiarizarse con el moderno estilo de *concerto*. En lo que se refiere a la fecha de estos arreglos, es de notar que en julio de 1713 regresó el príncipe de Holanda, donde había estado estudiando durante dos años

en la Universidad de Utrecht. A comienzos de 1713 se quedó algún tiempo en Amsterdam, donde quizá escuchó a Jan Jacob de Graaf, el organista ciego de la Nieuwe Kerk, que gustaba de interpretar al órgano los *concerti* italianos más recientes. Sin duda se llevó a Weimar una colección de esas obras, lo mismo en manuscrito que en las ediciones impresas por el famoso Estienne Roger de Amsterdam, y es muy probable que Bach realizara sus arreglos a partir de estas copias. También cabe suponer que fueron hechos antes de que el príncipe abandonara Weimar en julio de 1714, en un fallido intento de curarse de la enfermedad que terminaría con su vida al año siguiente, en Frankfurt del Main, cuando sólo tenía diecinueve años.

Hay que destacar que los arreglos de concierto de Bach se concentran, más que los ejemplos que aún se conservan de Walther, en los modernos maestros venecianos. En total ascienden a veinte, dieciséis para clavecín (BWV 972-87) y cuatro para órgano (BWV 592-94 y 596)[2]. Nueve son de Vivaldi y uno de cada uno de los venecianos Alessandro y Benedetto Marcello; los compositores alemanes están representados por Telemann y por el mismo Johann Ernst, mientras que cuatro de las obras pertenecen a compositores no identificados. Todos, excepto cuatro, guardan la forma veneciana en tres movimientos que adaptaría más tarde Bach en sus propios conciertos. No parece que nunca haya realizado alteraciones de la sustancia real de los originales, pero realizó numerosas revisiones detalladas y les dedicó un estudio profundo. En general consisten en completar la armonía del continuo en la mano izquierda (a menudo con figuraciones en *arpeggio*), en añadidos de partes intermedias cuando las texturas lo permiten, ornamentaciones de la melodía en los movimientos lentos y, a veces, alteraciones y enriquecimientos de las armonías. Sirva como ejemplo el arreglo para clavecín del movimiento lento del *Concierto para violín en sol menor,* de Vivaldi, RV 316 (=BWV 975)[3] (ejemplo 11). Sin embargo, el objetivo de Bach no era realizar una transcripción del original como si desde el principio hubiera estado destinado para clavecín o para órgano. La figuración es a menudo ajena a su estilo para el teclado, o incluso fue adoptada por él como figuración para teclado a partir de la experiencia de estas transcripciones.

La mayor parte de los *concerti* escritos por el propio Bach surgieron en Köthen. Los únicos que han sobrevivido en su forma original son los *Conciertos para violín en la menor y mi mayor,* el *Concierto para dos violines en re menor,* y los *Seis conciertos de Brandemburgo.* Sin duda, Bach compuso otros, la pista de algunos de los cuales puede ser seguida en los arreglos para teclado que realizó para su *collegium musicum* de Leipzig, durante la década de 1730[4]. Los *Conciertos para violín* (BWV 1041-43) fueron sin duda compuestos para el director de la orquesta de Köthen, Joseph Spiess, uno de los instrumentistas de talento reclutados en Berlín en 1714; en el *Concierto para dos violines* debía unírsele su colega Martin Friedrich Marcus, procedente también de Berlín. Si las partes solistas dan la media del arte y la musicalidad de Spiess, hay un pasaje en el primer movimiento del *Concierto en la menor* que tal vez refleja las limitaciones de los violinistas normales del conjunto de Köthen

Ej. 11

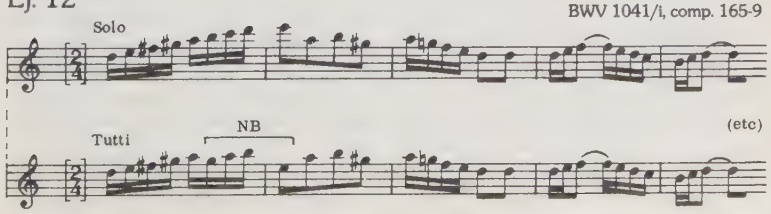


(Ejemplo 12.) En el pasaje correspondiente, una cuarta más abajo (compases 78-81), los violines de la orquesta acompañan todo el tiempo al solista al unísono.

Los conciertos para violín de Bach están escritos en la forma vivaldiana de tres movimientos, pero la invención resulta llena de novedad, incluso para Bach, y cada obra presenta una nueva aproximación a estructuras modelo, especialmente en los movimientos extremos.

Una comparación entre los arreglos de Weimar y las obras de Köthen permite comprobar cómo adaptó Bach la estructura *ritornello* del primer movimiento a su propio uso, enriqueciendo las texturas con detalles temáticos, contrapuntísticos y de acompañamiento que raras veces se encuentran en los movimientos de Vivaldi, más decididamente en *ritornello* (aunque estén lejos de poder ser considerados esquemáticos). En el típico movimiento vivaldiano, el *tutti* del comienzo (o parte de él) regresa en claves relacionadas, y finalmente en la tónica. Entre cada

Ej. 12



regreso (o *ritornello*), un episodio a solo introduce nuevo material para el virtuoso y efectúa un cambio de tonalidad en preparación del próximo *ritornello*. La estructura puede compararse a una arcada, donde los *ritornelli* representan las columnas y los episodios serían los arcos[5]. El primer movimiento del *Concierto en si bemol mayor* (RV 381) de Vivaldi, que Bach arregló para clavecín solo en *sol* (BWV 980), presenta un ejemplo muy típico:[6]

Compases	*N.º de compases*	*Función*	*Claves*
1-19	19	Ritornello 1	*si bemol*
19-38	20	Episodio 1	*si bemol—fa*
38-43	6	Ritornello 2	*fa*
43-50	8	Episodio 2	*fa—re bemol*
50-59	10	Ritornello 3	*re—si bemol*
59-77	18	Episodio 3	*si bemol*
77-87	11	Ritornello 4	*si bemol*

El violín solo dobla a los violines de la orquesta en los *ritornelli*, y en los episodios el acompañamiento es principalmente una línea única (unísono de violines o violoncelo continuo) o una sencilla textura transparente. La diferenciación entre *ritornello* y episodio es siempre clara.

Las estructuras en *ritornello* de Bach, como las de Vivaldi, se basan en la oposición de solista y *tutti*, y no suele haber dificultad en determinar dónde concluye el *ritornello* y comienza el episodio (lo contrario es menos fácil de reconocer). El primer movimiento del *Concierto para violín en la menor*, por ejemplo, puede ser presentado así:

Compases	*N.º de compases*	*Función*	*Claves*
1-24	24	Ritornello 1	*la menor - mi menor*
25-51	27	Episodio 1	*la menor - do mayor*
52-84	33	Ritornello 2	*do mayor - mi menor*
85-142	58	Episodio 2	*mi menor - la menor*
143-171	29	Ritornello 3	*la menor*

La diferencia significativa entre este movimiento y el de Vivaldi esquematizado más arriba no es que el de Bach presente menos secciones principales ni que los *ritornelli* que modulan consigan una estructura más dinámica (los *ritornelli* modulantes no son desconocidos en los conciertos de Vivaldi, ni mucho menos, ni son demasiado habituales en otras obras de Bach). El que la estructura de *ritornello* del *Concierto en la menor* de Bach represente un progreso con respecto a Vivaldi y otros contemporáneos radica principalmente en los siguientes puntos:

1. Una más firme cohesión, redondeada con frecuentes interrupcio-

nes de los *ritornelli* (después del primero de ellos) mediante pasajes solistas, y mediante cortos regresos del material del *ritornello* en los episodios. El segundo y amplio episodio, en particular, se puntúa mediante referencias orquestales estructuralmente importantes al comienzo en los compases 102-05 *(re menor)* y 123-26 *(la menor);* prácticamente puede considerarse una sección de desarrollo.

2. Un intercambio más libre de material temático entre solista y orquesta.

3. Un elemento más fuerte de *recapitulación*, lo mismo en el interior de los episodios que en los *ritornelli* (compárense, por ejemplo, los compases 44-51 con los 135-42).

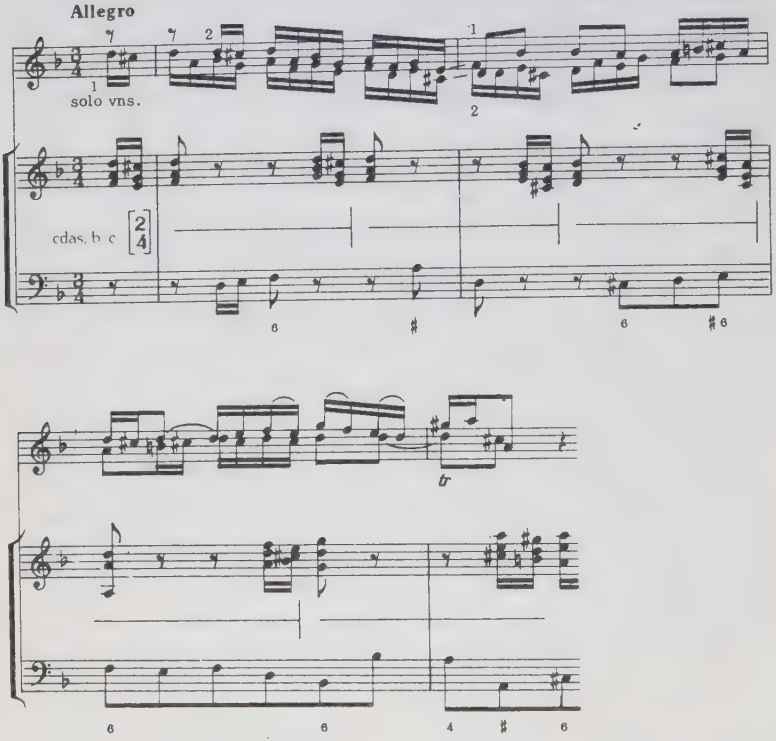
4. Una textura orquestal más rica en los episodios. Tan sólo en una media docena de compases reduce Bach su acompañamiento a una simple línea.

Sin embargo, no es sólo en estos aspectos donde Bach se muestra innovador en sus conciertos para violín, ya que también introduce características asociadas a otras formas en el diseño del *ritornello*. El primer movimiento del *Concierto para violín en mi mayor*, por ejemplo, respeta con exactitud el esquema del diseño y clave del modelo de *aria da capo*, mientras que en el *Doble concierto* el *ritornello* inicial es una exposición en fuga. Los últimos movimientos apenas aparecen menos diversificados: el del *Concierto en la menor* presenta una estructura de *ritornello* con la poderosa energía de una giga; el *Concierto en mi mayor* incluye un rondó con simetría de danza; y el *Concierto en re menor* deriva su carácter inquieto de la superimposición de un ritmo de 2/4 sobre un 3/4 básico, ya atenuado por el canon al unísono del solista (recurso muy utilizado en los conciertos que tienden a generar una tensión) (ejemplo 13). Los movimientos lentos de los tres conciertos son de una belleza melódica poco habitual. En los conciertos para un violín único la cantilena del solista se apoya en una figura de bajo *quasi-ostinato*; en el *Doble concierto* los solistas entretejen sus sugerentes líneas melódicas, casi al modo de un *duetto* de amor operístico, por encima de un acompañamiento lleno de sosiego.

Esta variedad de estructura y expresión es aún más evidente en los *Conciertos de Brandemburgo* (BWV 1046-51), en los que también afecta a la instrumentación. Aunque no estaban concebidos como un ciclo, estas seis extraordinarias obras debieron ser reunidas como ejemplo de seis maneras de componer «*concerti* para varios instrumentos», como indica la portada autógrafa. El primer concierto, en *fa mayor*, está orquestado para dos trompas, tres oboes, fagot, violín[7], cuerdas y continuo —un conjunto desde luego bastante inhabitual, pero que ya había sido utilizado por Vivaldi (con dos oboes en lugar de tres) en no menos de cuatro conciertos (RV 568, 569, 571 y 574)—. Lo que desde luego es inhabitual —acaso único— es la estructura de la obra. A primera vista podría parecer que Bach se limitó a añadir un *minuetto* al estilo francés a los tres movimientos habituales; pero en realidad la génesis de la obra es más complicada que todo eso. Una versión anterior (BWV 1046a), sin el *violino piccolo*, sólo tiene los dos primeros movimientos y el *minuetto*

Ej. 13

BWV 1043/iii, comp. 1-4



(este último sin la polonesa para cuerda que en la versión posterior constituye el segundo de los tres tríos). Se llama «sinfonía», denominación adecuada para una obra que presenta poco del contraste solo-*tutti* del típico *concerto*, pero que Bach habría utilizado tan sólo en cuanto introducción a una obra más amplia. Se ha sugerido que la sinfonía perteneció en un principio a la Cantata 208, compuesta para el cumpleaños del duque Christian de Weissenfels, probablemente en 1713; la reorquestación con *violino piccolo* fue realizada sin duda al añadir el tercer movimiento e insertar la polonesa en el minueto. El nuevo Allegro, con su importante parte para el *violino piccolo* solista, convierte la obra en algo más que un *concerto*. El estilo y la estructura del movimiento añadido apunta más a la música vocal profana de Bach que a sus otras obras orquestales. En realidad lo utilizó de nuevo en el *Concierto en re mayor* y con ligero desarrollo en los compases 58-59 y 78-79, como coro inicial del comienzo de la cantata *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (BWV 207), compuesta para la toma de posesión de Gottlieb

Kortte como profesor de Jurisprudencia de la Universidad de Leipzig en 1726. La música resulta aquí más familiar, con trompetas y percusión en lugar de trompas, y con el *violino piccolo* que subraya y asigna las voces (SATB). Adaptar de este modo un movimiento de concierto como coro *da capo*, con alteraciones poco importantes de la sustancia real, supone un grado de habilidad casi increíble; Alfred Dürr lo ha denominado «una de las realizaciones más importantes de Bach»[8]. De hecho, no es disparatado suponer que tanto el movimiento de *concerto* como el coro de la cantata tuvieron su origen en una composición vocal anterior en *re mayor,* hoy perdida. Esto ayudaría a explicar la especial afinación del *violino piccolo* y la inhabitual naturaleza de la parte solista, que carece de parangón en otras obras del compositor para *violino piccolo* y resulta distinta, además, a las partes solistas para violín de los demás *concerti.*

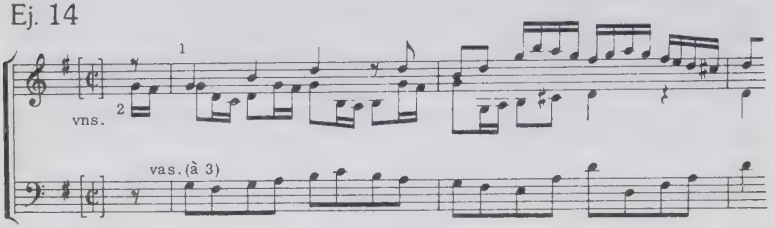
Si el primer concierto pretendía halagar el gusto del margrave por todo lo francés (incluso la dedicatoria de Bach está escrita en un elegante francés), los otros cinco son de estructura mucho más italianizante, aunque no siempre en sus relaciones solo-*tutti.* El segundo concierto, en *fa mayor,* como el primero, tiene como solistas una trompeta, una flauta dulce, un oboe y un violín. En interpretaciones con instrumentos modernos la brillante escritura de la trompeta en *fa* tiende a dominar el discurso musical en los movimientos extremos, aunque en realidad debió de resultar siempre una de las características más estimulantes del concierto. No hay que criticar en exceso a Bach por haber puesto juntos unos instrumentos tan heterogéneos en un concierto, porque ello supondría no comprender su forma de abordar la instrumentación —una forma en que el equilibrio y la gradación, como la propuesta por compositores de finales del siglo XVIII y de todo el siglo XIX, adquieren enorme importancia—. Bach pudo haber escogido deliberadamente estos instrumentos, a sabiendas de que esa falta de gradación potenciaría la rudeza de la música (cabe recordar sus poco ortodoxos registros en el órgano), o pudo elegirlos simplemente porque eran los que entonces tenía disponibles. De todas formas, las interpretaciones recientes del Concierto de *Brandemburgo n.º 2* con instrumentos originales y en locales de dimensión adecuada han demostrado que la escritura de la trompeta no tiene por qué ser dominante, ni la flauta dulce ha de resultar inaudible, como se había creído a veces. Durante el movimiento lento, la trompeta aguarda mientras los otros solistas elaboran la frase inicial del violín, o simplemente interviene como en un suspiro, todo ello sobre una línea del bajo continuo que sólo detiene su movimiento en corcheas en las cadencias.

El tercer concierto, en *sol mayor,* es una obra muy diferente, orquestada sólo para cuerdas en nueve partes (más el bajo continuo). Se unen para formar un *tutti* o se dividen en grupos concertino (de violas y violoncelos) o instrumentos solistas individuales. El primer movimiento está claramente modelado en la estructura tonal de un *aria da capo*: A1, compases 1-46; B, 46-77 (concluyendo en *si menor*); A2, 78-136. Pero la sección final (A2) no es una exacta repetición de la primera; conduce la música a regiones tonales hasta el momento inexploradas, aporta atrevi-

dos desarrollos e incluso acompaña el tema del *ritornello* principal con una nueva contramelodía:

BWV 1048/i, comp. 78-80

Ej. 14



También el último movimiento es inhabitual: una forma en danza binaria cuya segunda sección es tres veces mayor que la primera. Sin embargo, es la cadencia imperfecta (frigia) que separa estos dos movimientos la que constituye una característica estructural única de este concierto y que ha dado lugar a infinitas discusiones. Estos acordes aislados deberían encontrarse normalmente al final de un movimiento lento en *mi menor*, sirviendo de unión con el Allegro final (como, por ejemplo, en el *Cuarto concierto de Brandemburgo*). Pero en este caso no hay movimiento lento. No se puede decir que se hayan perdido desgajándose del manuscrito, porque los dos acordes del Adagio aparecen en medio de una página; tampoco parece muy probable que Bach haya «estafado» al margrave mediante la supresión de un movimiento. Nunca sabremos lo que tocaba la orquesta de Köthen en ese punto. Lo más aceptable en las modernas intrepretaciones es quizá la improvisación de una breve cadencia por parte del primer violín. Otra solución consiste en suprimir la cadencia por completo.

Los conciertos cuarto y quinto, en *sol* y *re mayor*, respectivamente, son los más convencionales en lo que se refiere a la organización de sus secciones de solo y *tutti*. Hay razones para pensar que fueron compuestos más tarde que los demás, y desde luego el hecho de que las partes para el *violone* (bajo) fueran escritas para un instrumento sin la cuerda en *do* grave indica que estaban destinados a un grupo distinto de ejecutantes[9]. En el cuarto concierto el violín eclipsa a los otros dos solistas (flautas dulces), igual que la trompeta en el segundo, mientras que en el quinto el clavecín es ascendido desde su tradicional cometido como continuo al de solista principal. El violín y la flauta comparten cierto protagonismo, pero el clavecín tiene una larga y elaborada cadencia en el primer movimiento; debió de ser el mismo Bach quien interpretó esa parte en el nuevo instrumento llevado de Berlín en 1719. Esta obra ha atraído la atención de los historiadores como el primer ejemplo de un concierto para teclado y orquesta, aunque, por lo demás, el desarrollo del género recibió un gran impulso de los *concerti* que Bach arregló para uno o más clavecines durante su época de Leipzig.

El *Sexto concierto de Brandemburgo, en si bemol mayor*, suele ser

considerado el más antiguo del ciclo, pero no hay nada en su estilo que justifique la fecha excesivamente temprana (antes de 1710) que algunos estudiosos le han asignado. La instrumentación (dos violas, dos violas *da gamba*, violoncelo, *violone* y clave continuo) puede parecer arcaica, pero resultaba adecuada a las disponibilidades de Köthen —quizá un pequeño grupo de músicos como el que acompañaba al príncipe Leopold en sus viajes a Carlsbad—. Las partes de viola *da gamba* son sencillas para el intérprete y tal vez fueron escritas para que el mismo Leopold las interpretara junto con C. F. Abel. Junto con el *violone* (y desde luego con el clavecín) forman un grupo de acompañamiento de instrumentos antiguos, mientras que los modernos, las violas y el violoncelo, forman el grupo solista y se unen a los otros en los *ritornelli*. En el Adagio central (inhabitual en la medida en que comienza en *mi bemol mayor* y concluye en *sol menor*[10]) las violas permanecen en silencio, los tres instrumentos solistas son acompañados tan sólo por el continuo, y el *violone* sigue los pasos del violoncello. La estructura de *ritornello* de los dos movimientos extremos es excepcionalmente clara (nuevo argumento para suponer una fecha muy anterior), aunque los *ritornelli* mismos presentan características diferenciadoras: en el primer movimiento, un ajustado canon al unísono, aliviado sólo por cambios de acordes; en el último, síncopas marcadas de cierto atractivo que han hecho pensar que acaso podía ser éste el más popular de los seis *Conciertos de Brandemburgo* si no fuera por la dificultad de encontrar intérpretes adecuados.

No es preciso adoptar la actitud romántica ante la relación de la vida y la obra de un compositor para advertir que los *Conciertos de Brandemburgo,* con su exuberancia de claves en tono mayor, su melodiosidad, su vitalidad rítmica y su sencillo contrapunto, constituyen un fiel reflejo de la situación de Bach en Köthen: un compositor en la plenitud de su capacidad que compone para un señor «que ama la música y al mismo tiempo la comprende»[11]. Las cualidades que colocan estas obras en una categoría especial dentro de la producción de Bach le han valido siempre el favor de muchos que no se sienten especialmente atraídos por el resto de su música.

Suites orquestales

Dada la escasez de material autógrafo, no es posible determinar la cronología exacta de las cuatro suites orquestales de Bach (BWV 1066-1069). Se piensa que las números 1 y 4 datan del período de Köthen y que las otras dos pertenecen a la época en que Bach dirigió el *collegium musicum* de Leipzig. Se ha sugerido que la segunda suite, con su brillante *Badinerie,* fue compuesta para el celebrado flautista francés Pierre-Gabriel Buffardin, conocido por su habilidad en la música rápida, pero no hay prueba alguna que lo confirme. Desde luego, el estilo francés preside las cuatro suites, y es de notar que la *allemande* (danza alemana), que aparece en casi todas las suites para teclado y cuerda (incluso en las llamadas *Suites francesas* para clavecín), se encuentra aquí ausente. En

realidad, las suites orquestales (u «oberturas») pertenecen a una tradición muy diferente, en la que el énfasis se ponía no tanto en las danzas regulares de la clásica suite alemana para el teclado como en las *Galanterien* de la suite francesa: *gavotte, minuet, bourrée*, y movimientos ligeros sin específico ritmo de danza (por ejemplo, la *Badinerie* de la segunda suite de Bach y la *Réjouissance* de la cuarta). Sin embargo, no hay razón alguna para relacionar estas obras con las primeras experiencias de Bach con música francesa en Celle o en cualquier otra parte. Los compositores de corte alemanes escribían «suites-oberturas» de este estilo en gran número para satisfacer los gustos afrancesados de sus señores. Algunos contemporáneos, como Fasch, Kuhnau y Graupner compusieron muchas. Las 135 suites orquestales que se conservan de Telemann no representan sino una fracción de las que se sabe que llegó a componer. Fueron estos compositores, y no Lully y sus sucesores en Francia, quienes aportaron el modelo que siguió Bach en sus incomparablemente más grandes obras de este popular género de entretenimiento.

Cada una de las cuatro suites de Bach comienza por una obertura en la forma I A1: I :B-A2: (la segunda repetición no suele ejecutarse en las interpretaciones actuales). La música sigue el molde de la obertura francesa de forma tan evidente que las fuentes no proporcionan indicación de *tempo* alguna. Pero si el plan es francés, el estilo representa una *réunion des goûts*. La majestuosa sección primera (A1, reasumida al final, aunque nunca literalmente) realza los ritmos punteados y rápidas escalas marcan el estilo francés; la rápida sección central (B) une fuga y *ritornello* en vivaces movimientos de *concerto* italianizantes. En la primera suite los solistas son instrumentos de madera (dos oboes y fagot), en la segunda es sólo una flauta y en la tercera un violín; en la obertura de la cuarta suite las diversas secciones de la orquesta se destacan del *tutti*, más o menos como en el primer movimiento del *Primer concierto de Brandemburgo*.

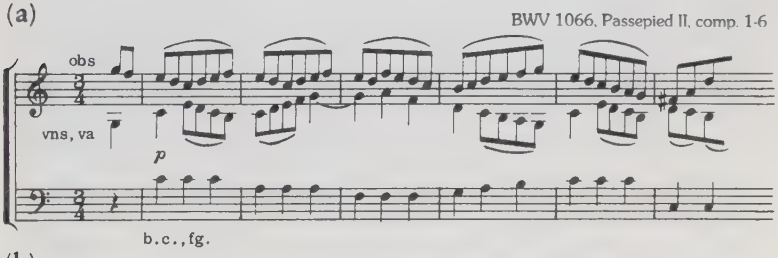
Los demás movimientos, a excepción del rondó de la segunda suite, se encuentran en la habitual forma de danza binaria. El encanto melódico de las danzas números 2 y 3 (donde están incluidas la mencionada *Badinerie* y la inadecuadamente denominada «Aria para cuerda en sol») les han valido a estas suites una popularidad mayor que a las otras, pero la *Suite en do mayor* (la primera) es en muchos sentidos la más interesante de las cuatro. Se encuentra en ella el único ejemplo de *forlana* compuesto por Bach. La *forlana* era una danza muy vivaz, procedente del norte de Italia y que fue adoptada en la tradición cortesana francesa. Al menos cuatro de las otras danzas *(Gavotte, Menuet, Bourrée* y *Passepied)* pueden ser interpretadas *alternativamente*, esto es, como una pareja de danzas similares (numeradas I y II), repitiéndose la primera después de la segunda, exactamente como en el minueto-trío clásico. Dos de las segundas danzas utilizan en realidad una textura en tres partes: la *Bourrée* II es interpretada por los tres instrumentos de madera, y el *Passepied* II repite el tema del *Passepied* I en las cuerdas agudas con una nueva contramelodía para los oboes (ejemplo 15a). Más notable aún, y tal vez de particular significación para las primeras audiencias, es la *Gavotte* II, donde los violines y las violas, al unísono, repiten lo que

suena como una marcha militar (ejemplo 15b). Es algo idéntico a la llamada de trompeta que marca el coro del comienzo de la cantata 70, y muy similar a otros de las cantatas 119 y 172, el *Primer concierto de Brandemburgo* y el *Oratorio de Navidad* (primera parte, número 8). Probablemente tiene relación con la llamada militar francesa «À cheval».

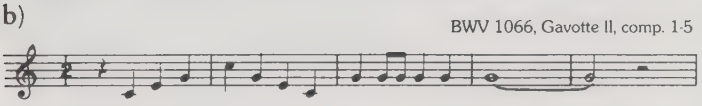
Aunque no existen pruebas de que Bach considerase estas cuatro suites como un ciclo, y ni siquiera existe una sola fuente que las reúna todas, resulta sumamente adecuado que concluyan con una *Réjouissance*, un título que, como ha hecho notar Geiringer, «puede muy bien ser utilizado para todo el grupo de suites, a lo largo del cual nunca nos abruma Bach con su enorme maestría, sino que nos cautiva con su gracia y su encanto»[12].

Ej. 15

(a)



(b)



Obras instrumentales

La música de madurez de Bach es notable por su orden y su simetría, lo mismo en la estructura de las obras individualmente consideradas que en la forma de su obra como un todo. Esta es una de las características más evidentes de los años de Köthen, y se manifiesta, entre otras cosas, en las colecciones de piezas por grupos de seis: los *Conciertos de Brandemburgo*, las *Suites francesas e inglesas*, las *Sonatas para violín*, las *Sonatas y Partitas para violín solo* y las *Suites para violoncello*. En algunos casos la razón pudo ser una eventual publicación (la costumbre era imprimir las piezas instrumentales formando una docena o media docena), pero también resulta ilustrativo de lo que debió de ser un impulso que guió toda la vida creativa de Bach, esto es, el deseo de llevar a su culminación un género particular y, a partir de ahí, volverse hacia otras cosas. Raras veces volvió a recorrer un camino ya transitado por él, excepto cuando (como en los ciclos de cantatas) formaba parte de su plan originario el hacerlo así.

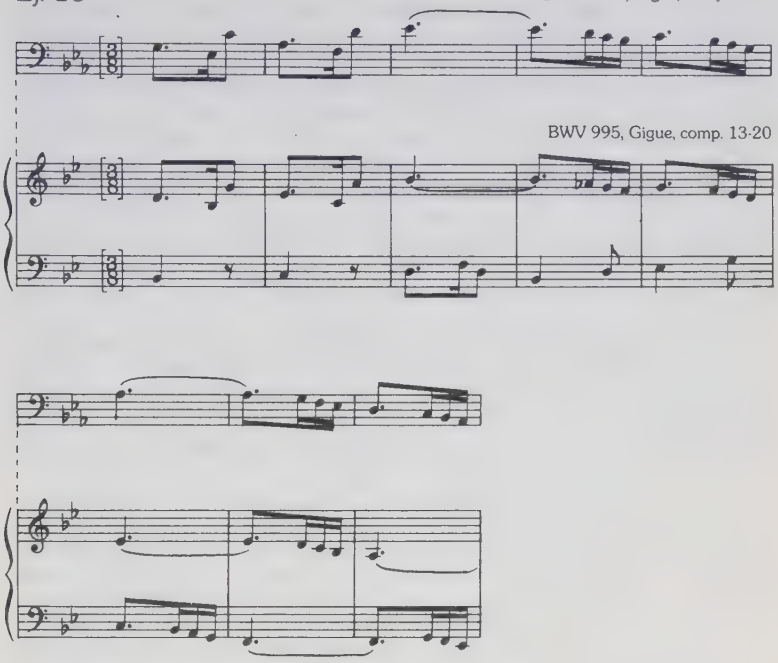
Los dos principales géneros instrumentales que cultivó Bach en

Köthen fueron la suite y la sonata. La suite (Bach también utilizó el término *partita*) asumió desde entonces su plan clásico: *allemande, courante, sarabande y gigue,* con otras danzas interpoladas a veces entre las dos últimas. Tal es la distribución que Bach adopta, aunque no necesariamente, en las suites de Köthen. La forma alcanza su plenitud clásica en las *Seis suites para violoncelo solo* (BWV 1007-12), en las que su preocupación por la simetría parece también darse en las danzas adicionales: las dos primeras suites incluyen dos *minuetos* cada una, la tercera y la cuarta, dos *bourrées*, y la quinta y sexta, dos *gavottes*, siempre para ser interpretadas *alternativement.* Por lo demás, cada suite comienza con un preludio.

Esta uniformidad puede sugerir que las suites fueron concebidas como ciclo desde el principio, tal vez para uno de los violoncelistas de Köthen, C. F. Abel o Christian Bernhard Linike. Pero algunas razones sugieren que las dos últimas tuvieron un origen independiente. En primer lugar, son mucho más difíciles de tocar, con una cantidad mucho mayor de silencios y (al menos en la número seis) más pasajes virtuosísticos. También son algo más largas, y la número cinco empieza incluso con un extenso preludio y fuga. La número seis, además, corresponde en realidad a otro tipo de instrumento con una cuerda adicional afinada en *mi* agudo (una quinta más alta de lo normal)[13], mientras que la quinta utiliza una *scordatura* (la cuerda más alta, en *la,* se afina un tono más bajo, en *sol*). La *scordatura* fue muy utilizada en la música para violín por los antecesores alemanes de Bach (las sonatas de Biber suministran algunos ejemplos corrientes), pero resulta un misterio el averiguar por qué Bach usó aquí un procedimiento como éste del que nunca más volvió a echar mano. No podía ser para facilitar el juego de dedos, ya que así resulta más incómodo que en su afinación normal, y no parece tampoco probable que lo hiciera para darle a la música una coloración más oscura, como se ha sugerido en ocasiones. La solución está acaso relacionada con el hecho de que la suite se encuentra también en una versión en *sol menor* para laúd (BWV 995), un instrumento afinado en cuartas; si ésta es anterior, se explica que la versión para violoncello parezca necesitar en ocasiones ser completada por otro procedimiento (ejemplo 16). De todas formas, el autógrafo de la BWV 995 data de 1727-31, varios años después de las copias en limpio de Anna Magdalena de las suites para violoncelo. Esto no invalida la posibilidad de una versión anterior para laúd, con lo que resulta admisible que en la *Quinta suite para violoncelo* reviviera Bach un procedimiento común en los primeros tiempos del instrumento, que a su vez revivió hacia finales del siglo XVIII mediante la *scordatura*; por ejemplo, así lo hicieron Luigi Taglietti *(Suonate da camera, Op. 1,* 1697) y Jacob Klein el Joven *(6 Duetti, Op. 22).*

Las seis suites han pasado hoy día a formar parte del repertorio de todo violoncelista, lo mismo como ejercicios de técnica que como piezas de recital o música para levantar el espíritu. De semejante manera, las seis sonatas y *partitas* (BWV 1001-06), que realizan demandas aún mayores al intérprete, ocupan una posición indiscutible en la literatura

Ej. 16



para violín solo. Es muy probable que Bach las compusiera para un intérprete especialmente dotado —se han sugerido los nombres de Pisendel y Voluminer, de Dresde, y Joseph Spiess, director del conjunto de Köthen—, pero reflejan también su propia maestría en la técnica del violín. No es simplemente la tradición del violín solo lo que aparece en estas obras. J. P. von Westhoff, violinista de la corte de Weimar en la época en que Bach estuvo por allí, en 1703, publicó un ciclo de seis *partitas* para violín solo en 1696, y Beiber, J. J. Walther y Pisendel también compusieron algunas obras similares.[14] Bach debió de conocer estas obras o la mayor parte de ellas, pero su ciclo de sonatas y *partitas* supera en mucho a todas ellas, tanto en la técnica como en el interés musical.

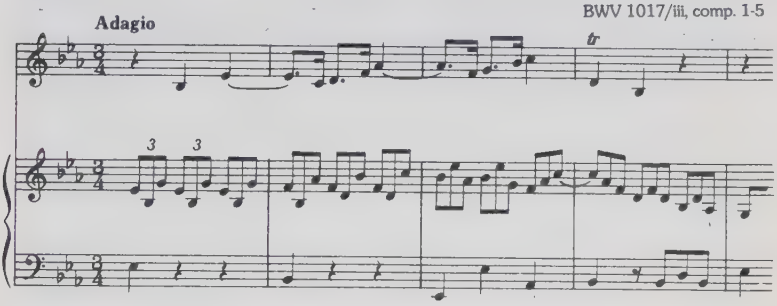
A pesar de los progresos habidos en la interpretación violinística en los dos siglos y medio últimos, la música para violín solo de Bach impone acaso más esfuerzo a los intérpretes modernos que a los del siglo XVIII. Ello es debido al desarrollo del arco cóncavo por François Tourte a finales del siglo XVIII, junto con la introducción de puentes más altos y curvos, lo que hace que muchos silencios resulten más peligrosos para el intérprete (y en ocasiones más penosos para el público). El regreso a instrumentos «auténticos» en los últimos tiempos ha demostrado hasta

qué punto pueden resultar naturales y atractivos esos pasajes. Son notables las cuerdas múltiples en las sonatas. Siguen éstas la pauta de la sonata *da chiesa* en cuatro movimientos (lento-rápido-lento-rápido), en el primero y tercero de los cuales el intérprete ha de realizar un apoyo armónico a una línea declamatoria o *cantabile.* El segundo movimiento siempre es una fuga, y la textura suele estar en tres o cuatro partes. Sólo el *allegro* o *presto* en forma binaria con que concluye cada sonata carece de cuerdas múltiples, excepto ocasionalmente en las cadencias. Esta textura más ligera, más rectilínea, es la que prevalece en las *partitas*, aunque no excluye las otras. El plan de conjunto es aquí menos firme que en las suites para violoncelo. La primera *partita* concluye no con la giga habitual, sino con una *bourrée* (o «borea»; Bach utiliza términos italianos en las dos primeras *partitas*); cada movimiento es seguido de una variación (o «double»). A las cuatro danzas clásicas de la segunda *partita (re menor)* se añade la famosa *Chaconne*, a menudo interpretada separadamente y transcrita con frecuencia para piano u otros instrumentos. Sus sesenta y cuatro variaciones constituyen un compendio de la técnica violinística del siglo XVIII, incluso cuando tienden a elaborar la progresión del acorde de cuatro compases en que están basadas. La tercera *partita (mi mayor),* a diferencia de las otras dos, es de un estilo enteramente francés, y comienza con un preludio que se ha convertido en pieza favorita de los violinistas, de igual modo que era preferida por el mismo Bach; la utilizó de nuevo, en transcripción para órgano y orquesta, en las cantatas 120a (¿1729?) y 29 (1731). En esta *partita* la única danza que queda de la suite clásica es la *gigue*, mientras que las otras son sustituidas por las más específicamente francesas *Loure, Gavotte* (en rondó), *Menuet* I y II (tocados *alternativament*) y *Bourrée*. Si esto supone o no un destinatario diferente (acaso Volumier) puede ser motivo de especulación.

En las sonatas para violín, flauta o viola *da gamba* con acompañamiento, Bach prefirió una parte enteramente compuesta para clavecín en lugar del acompañamiento de continuo que era la norma hasta entonces. Sus sonatas para estos instrumentos se encuentran por eso más cercanas a las características de las sonatas en trío, con una de las partes solistas destinada a la mano derecha del intérprete al teclado. De hecho, una de las más importantes fuentes manuscritas de las seis sonatas para violín (BWV 1014-19), de la mano de Altnikol, discípulo y yerno de Bach, lleva el título de *Sechs Trios für Clavier und die Violine.* En estas sonatas hay dos partes superiores imitativas que se apoyan en un bajo que cumple la función de continuo (la mano izquierda del clavecín podía ser doblada por una viola *da gamba*), pero que a veces se integra en el tejido contrapuntístico de las partes superiores. Es ésta, en esencia, la textura de las sinfonías (o invenciones) para clave en tres partes, y es utilizada en quince de los veinticinco movimientos de las sonatas para violín, lo mismo lentos que rápidos. Pero la técnica empleada por Bach en otros movimientos es muy original y variada. En el expresivo *largo* de la *Sonata en fa menor* n.º 5 la textura de «sinfonía en tres partes» pertenece por entero al teclado, quedando la parte del violín completamente inde-

pendiente. A veces (de manera especial en el lento tercer movimiento) el bajo tiene un cometido de puro acompañamiento, y en algunos movimientos esto es válido también para la mano derecha, anticipándose así un tipo de sonata más característico de Haydn, Mozart e incluso Schubert (ejemplo 17).

Ej. 17



Aunque sorprendentes por su variedad de textura, las sonatas para violín no son menos fascinantes como estudios de forma. Las números 1 a 5 se adaptan a la pauta *da chiesa* en cuatro movimientos, pero cada movimiento adopta individualmente una amplia variedad de estructuras: *ritornello*, binarias, *da capo*, etc., a menudo en combinación con elementos de fuga o de *concerto*. El tercer movimiento de la número dos es un sencillo y gracioso canon entre las dos partes superiores sobre un bajo principalmente en semicorcheas *staccato*; el de la número tres consiste en una chacona en modulación. La única sonata que no tiene cuatro movimientos es la número seis, en *sol mayor*, cuyas diversas versiones sugieren una compilación a partir de orígenes varios con el fin de completar el número habitual de un ciclo. Existen tres versiones, la última y definitiva de las cuales (publicada en BG y NBA) tiene cinco movimientos. De ellos, los dos primeros y el último podrían constituir una estructura de concierto coherente. Hay además un Allegro binario (en *mi menor*) para clavecín solo y un segundo movimiento lento en *si menor*, muy bellos movimientos en los dos casos, pero que resultan curiosos en el contexto del ciclo.

Las otras sonatas con acompañamiento atribuidas a Bach incluyen algunas obras espúreas o dudosas, una de las cuales es una *Sonata para violín en sol menor* (BWV 1020), de la que se piensa hoy día que pudo ser compuesta por su hijo Carl Philipp Emanuel. De las tres *Sonatas para viola da gamba y clavecín* (BWV 1027-29), la primera, en *sol mayor*, existe también en una versión para dos flautas y continuo (BWV 1039), que en la actualidad suele ser considerada anterior; su transformación de trío en sonata es indicativa de la técnica de Bach en la composición de sonatas con acompañamiento. La segunda sonata, en *re mayor*, es acaso de menor interés musical que las otras dos, pero es más probable

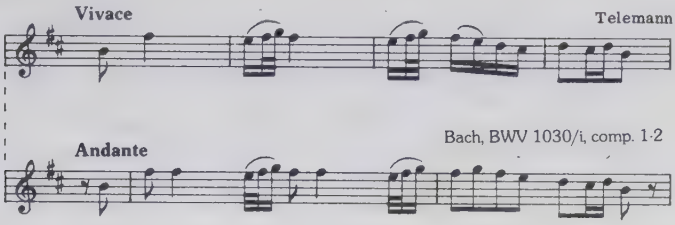
(aunque no exista total certidumbre) que se trate de una composición original para viola *da gamba*. Por otra parte, la estructura en tres movimientos de la tercera *(sol menor)*, con los movimientos extremos en forma de *ritornello*, sugiere un posible origen en un doble *concerto*.

Las sonatas para flauta plantean aún mayores problemas de atribución y cronología. Sólo cuatro de las seis sonatas impresas en BG suelen ser aceptadas como auténticas, dos con una parte para clavecín plenamente compuesta (BWV 1030 y 1032) y dos con bajo continuo (BWV 1034-35). Suelen ser relacionadas como producciones del período de Köthen, pero su cronología es en realidad bastante dudosa. La *Sonata en la mayor* (BWV 1032) existe en un autógrafo incompleto que data más o menos de 1736. En la forma parece un *concerto*, con un movimiento lento en la inhabitual clave de *la menor*, y se ha sugerido que originalmente era un concierto para flauta con los movimientos extremos en *do mayor*[15]. De las dos con bajo continuo, la *Sonata en mi menor* (BWV 1034) data quizá de la primera época de Leipzig, y la *Sonata en mi mayor* (BWV 1035) sólo la conocemos a partir de una copia del siglo XIX, que lleva una nota según la cual pudo ser compuesta en 1741 para Michael Gabriel Fredersdorf, flautista aficionado y sirviente de Federico el Grande en Potsdam. Incluso la *Sonata en si menor* (BWV 1030), existente en una versión anterior (aunque posiblemente posterior a Köthen) en *sol menor*, pudo no haber alcanzado su forma final hasta mediados de la década de 1730, fecha de su copia más antigua conocida[16].

Esta última es sin duda la obra maestra de la música para flauta de Bach. El primer movimiento es un largo y bellísimo andante que utiliza como armazón un amplio plan en *ritornello* en el que interactúan las líneas solistas, cuyos cromáticos contornos son de exposición semejante a los que podrán encontrarse en la música de las Pasiones. Robert Marshall ha llamado la atención sobre la semejanza entre el comienzo y el primer coro de la cantata 117, pero no es menos sorprendente su parecido con el *vivace* de la sonata para flauta (también en *si menor*) de Telemann, publicada en 1732 como número uno de su *Continuation des sonatas méthodiques* (ejemplo 18). Ninguno de los otros movimientos iguala a este andante en diseño y expresividad, pero en conjunto lo complementan admirablemente. Bach invierte aquí el orden habitual de los movimientos centrales, colocando en segundo lugar el *largo* binario en *re mayor* y poniendo a continuación un atractivo *presto* en fuga que requiere gran habilidad de digitación, lo mismo de parte del flautista que del clavecinista. Esto conduce directamente a un *finale* a modo de giga notable por sus vivaces síncopas.

Las restantes piezas para flauta atribuibles a Bach son una *Sonata en trío en sol mayor para dos flautas y continuo* (BWV 1039, una versión anterior de la *Sonata para viola da gamba* BWV 1027) y una *partita* para flauta sola (BWV 1013), probablemente la pieza más antigua de Bach de todas las que se conservan, no muy adecuada idiomáticamente para el instrumento, a pesar de sus atractivos movimientos.

Ej. 18



Obras para teclado

Mientras que la música de cámara de Bach en Köthen fue compuesta para miembros del *collegium musicum* del príncipe Leopold, la música para teclado del período tiene su origen en el círculo familiar del compositor o en sus actividades pedagógicas. No es posible separar ambos: su esposa y sus hijos se encontraban entre sus discípulos, y sus otros alumnos vivieron a menudo como miembros de la familia. Su hijo mayor, Wilhelm Friedeman, cumplió nueve años en noviembre de 1719, y en el mes de enero siguiente Bach comenzó a compilar para él una antología de piezas para su aprendizaje de un buen estilo en el teclado y para enseñarle los rudimentos de la composición. El *Clavier-Büchlein von Wilhelm Friedemann Bach* pasa de una explicación de las claves a una *explicatio* de las ornamentaciones más importantes y una *applicatio* (BWV 994) para practicar algunas de ellas y presenta elementos de digitación. Las piezas que Bach (o el mismo Friedemann a veces) continuó añadiendo al manuscrito hasta 1725-26 incluyen versiones anteriores de las invenciones en dos partes y las sinfonías en tres partes y algunos de los preludios más tarde incluidos en *El clave bien temperado.*

En 1722 Bach comenzó una colección similar para su segunda esposa Anna Magdalena[17], cuyo más importante contenido lo constituyen las primeras cinco *Suites francesas,* alguna de ellas incompleta; más tarde añadió una sexta para completar un ciclo (BWV 812-17), quizá durante los primeros años de Leipzig. El título no era del mismo Bach, sino que fue adoptado más tarde para distinguir estas obras de las *Suites inglesas* y de las *Partitas.* Excepto la *gigue* de la número uno, con sus marcados ritmos y sus breves y rápidas figuras, y alguna de las *Galanterien* (por ejemplo, la *Loure* de la número cinco), nada es específicamente francés en estas suites. Cada una sigue la clásica secuencia alemana, sin ni siquiera el preludio habitual en las suites para teclado de D'Anglebert y otros compositores franceses. Tal como podía esperarse dados sus orígenes, las *Suites francesas* son de proporciones modestas y se encuentran entre lo más sencillo de interpretar de toda la música de Bach para teclado. Aunque no hay ausencia de interés contrapuntístico en algunos movimientos, especialmente en las *gigues,* el énfasis se da sobre todo en la melodiosidad a cargo de la mano derecha, lo que ha atraído

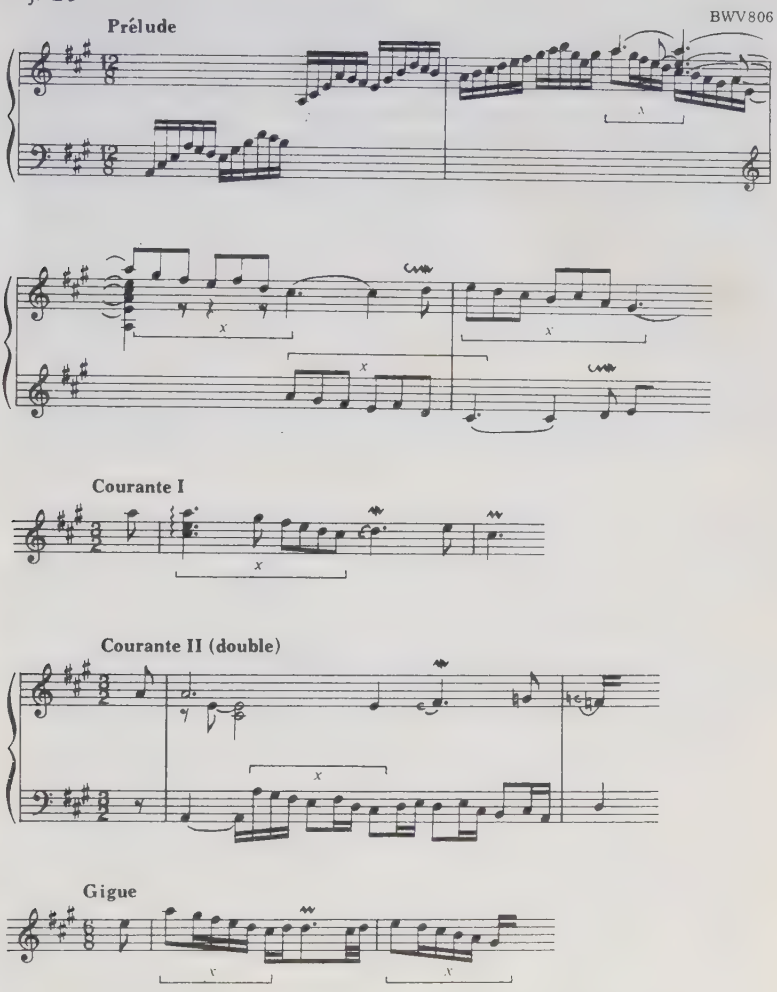
mucho a los jóvenes pianistas y a sus profesores, mientras que los intérpretes las han descuidado en favor de las *Suites inglesas,* más imponentes y sustanciales.

Las *Suites inglesas* (BWV 806-11) son de estilo aún menos inglés que lo poco francesas que puedan resultar las *Suites francesas.* Al tratarse de obras mayores y más difíciles cabría suponer que son posteriores, pero parece que no es así. Según recientes investigaciones debieron ser compuestas no más tarde de 1715, en Weimar, si bien la uniformidad de su estructura es más típica de los años de Köthen, y da la impresión de que desde el principio fueron pensadas como grupo. Cada una de ellas hace uso de la secuencia clásica, precedida por un preludio, añadiendo el par de danzas tocadas *alternativement* antes de la *gigue.* En las números uno y dos esta danza es una *bourrée,* en las números tres y seis una *gavotte,* en la cuatro un *minuetto,* y en la cinco un *passepied.* Mientras que las danzas poseen un atractivo mucho menor que las de las *Suites francesas,* los *preludios* resultan especialmente notables. El más breve es el número uno, en *la mayor,* una especie de invención a tres partes de estilo similar al de la *Sinfonía en mi mayor* (BWV 792). Esto tiene un especial interés en la medida en que el comienzo es repetido en algunas de las danzas que siguen, de donde resulta una unidad cíclica menos habitual en las suites de Bach que las de otros compositores (ejemplo 19). Los otros cinco preludios son más impresionantes, y combinan elementos en fuga y de *ritornello* en movimientos tan extensos como los de los conciertos. Como el *Concierto italiano,* requieren un instrumento de dos teclados para conseguir sus mejores efectos, pero nunca suenan como arreglos de concierto.

Las *Seis partitas* son obras compañeras de las *Suites francesas* e *inglesas* y, aunque debieron de ser compuestas en Köthen, se publicaron en Leipzig en 1726-31 bajo el título general de *Clavier-Übung.* Nos referimos a ellas junto con las otras partes del *Clavier-Übung* en el capítulo 10.

El objetivo didáctico de algunas de las suites es aún más explícito en las otras obras para teclado que compuso Bach en Köthen: las invenciones, las sinfonías y *El clave bien temperado.* Las quince invenciones a dos partes (BWV 772-86, originalmente denominadas *Preambulum*) y las quince sinfonías a tres partes (BWV 787-801, originalmente *Fantasie*) fueron incluidas en el *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedemann, que debió haber practicado componiendo algunas de ellas. Exploran la tonalidad normalmente disponible por parte de los intérpretes del teclado, con hasta cuatro sostenidos (*mi mayor,* pero no *do sostenido menor*) y cuatro bemoles (*fa menor,* pero no *la bemol mayor*). Los dos ciclos, arreglados y reordenados en secuencia ascendente de escalas (empezando por *do mayor* y terminando por *si menor*), fueron reunidos en uno en 1723, con un título que por sí mismo puede servir de modelo de cómo desarrollar una idea: «Un método claro no sólo de aprender a tocar correctamente a dos partes, sino con ejercicios más avanzados, de cómo interpretar correcta y adecuadamente a tres partes *obbligato* y adquirir al mismo tiempo no sólo buenas *inventiones,* sino también la habilidad de

Ej. 19

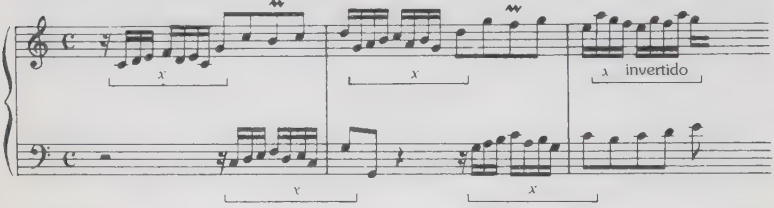


desarrollarlas y, sobre todo, cultivar un estilo cantable de interpretación y poseer desde el principio unos elementos de composición».

Para Bach *inventiones* significaba «ideas musicales», «temas», «motivos», y las invenciones sobre todo desarrollan una idea germinal en una estructura tonal simple configurada por algunas grandes cadencias. El proceso de composición que aquí aparece en escala reducida es básico en el pensamiento creativo de Bach, y aparece en ocasiones en obras

como la *Ofrenda musical* y *El arte de la fuga.* Implica no tanto la técnica de *Fortspinnung* (la continuación casi automática de una figura breve sobre armonías cambiantes), en la que también eran un maestro Bach, como el desarrollo contrapuntístico integral y la habilidad de advertir las posibilidades de un desarrollo semejante en una *inventio.* La primera invención presenta este proceso en su más alto grado de rigor: la figura inicial o su inversión está presente en medio de cada compás, excepto al acercarse a la cadencia en los compases 7 *(sol mayor),* 15 *(la menor)* y 22 *(do mayor)* (ejemplo 20). No todas las invenciones están tan estrictamente organizadas como ésta. En algunas aún queda lugar para la fantasía poética, por ejemplo en la ensoñadora invención en *mi mayor,* de equilibrio ya clásico y preclásica en la recapitulación de la sección primera al final de la segunda. Se trata de la única invención en forma binaria.

Ej. 20. BWV 772, comp. 1-3

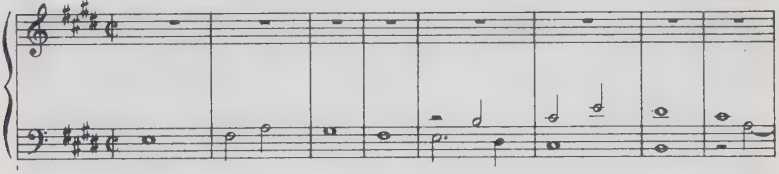


Las formas binarias están por completo ausentes de las sinfonías a tres partes (que en las ediciones modernas aparecen impresas como «invenciones»), donde el desarrollo contrapuntístico de la idea inicial da como resultado, prácticamente, una fuga. En realidad, la única diferencia estructural entre alguna de las sinfonías y las fugas a tres partes en *El clave bien temperado* de 1722 (BWV 846-69) es que en las primeras el «tema» y el «contratema» aparecen juntos desde el principio. Por sus texturas en fuga y el despliegue sistemático de las tonalidades disponibles en mayor y menor, las sinfonías pueden ser consideradas una preparación de *El clave bien temperado,* el primer libro de lo que conocemos como «Los cuarenta y ocho». El agrupamiento de piezas en todas las tonalidades posibles ya era por entonces una costumbre establecida, como lo demuestra el hecho de que varios compositores habían empezado a extender los límites del espacio tonal en obras con instrumentos para teclado. Las suites de Pachelbel para clave de 1683 utilizan diecisiete tonalidades diferentes en secuencias ascendentes, como *El clave bien temperado,* si bien las tonalidades en menor están colocadas a continuación de las tonalidades en mayor; *fa menor,* y todas las tonalidades cuya armadura tenga más de cuatro sostenidos o bemoles, están suprimidas. *Si mayor* se encuentra entre las dieciséis tonalidades diferentes empleadas en cada uno de los cinco ciclos de sonatas para violín y continuo de J. C. Pepusch, compuestas hacia 1700. La *Exemplarische Organisten-Probe* de Mattheson (1719) va más allá aún al incluir ejem-

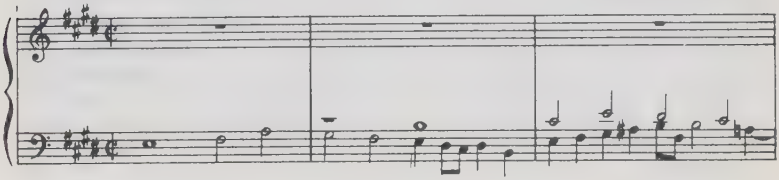
plos en las veinticuatro tonalidades en mayor y menor. Uno de los antecedentes más importantes de *El clave bien temperado* era la *Ariadne musica* de Johann Caspar Ferdinand Fischer, un ciclo de brevísimos preludios y fugas en veinte claves diferentes (incluido el modo frigio), y que se publicó en Schlakenwerth en 1702[18]. Se han exagerado las semejanzas temáticas entre fugas de Fischer y Bach en igual tonalidad, pero la fuga en *mi mayor* del libro II de «Los cuarenta y ocho» parece indicar que Bach conocía la colección de Fischer. También demuestra, incluso desde los compases iniciales, la superioridad de su invención y su técnica (ejemplo 21).

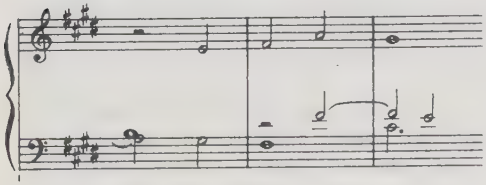
Ej. 21

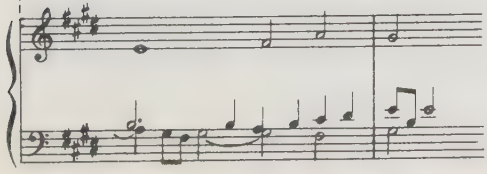
J. C. F. Fischer



Bach, BWV 854, comp. 1-5







El término «bien temperado» del título de Bach no debe tomarse en el sentido moderno, según el cual los doce semitonos de una octava son iguales. Los contemporáneos de Bach eran contrarios a abandonar lo que su alumno Johann Philipp Kirnberger llamó en cierta ocasión «un abigarramiento de tonalidades», y se propusieron algunas afinaciones irregulares «bien temperadas», entre las que figuraba una especialmente influyente, debida al organista y teórico Andreas Werckmeister. Bach debió de sufrir la influencia de las ideas de Werckmeister (y no sólo en lo relativo a afinaciones), pero su afinación preferida se encontraba más cerca de la propuesta por el teórico y compositor italiano Francesco Antonio Vallotti[19].

Un sistema semejante permitía la utilización de las veinticuatro tonalidades, aunque con mayor «igualdad» de temperamento que otras y preservando así un «abigarramiento» perceptible. La sucesión lógica de preludios y fugas de semitono en semitono a través de todos los tonos mayores y menores, da a *El clave bien temperado* el aspecto de una obra así proyectada y llebada a cabo en un orden, y en muchos sentidos es más que una antología. En la actualidad estamos habituados a escuchar interpretaciones de la serie como un ciclo completo, o al menos en grabaciones integrales, pero en la época de Bach no debió de darse ninguna ocasión de intrepretarla íntegramente. Once de los preludios ya habían aparecido antes (sin las fugas correspondientes) en el *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedemann, y a veces resulta evidente que algunas de las piezas fueron transportadas antes de ser colocadas en su sitio correspondiente de *El clave bien temperado.* Algunos preludios (por ejemplo, *mi bemol menor* y *si bemol menor*) parecen indisolublemente unidos a las fugas a las que preceden, y otros están unidos por referencias temáticas cruzadas[20], pero la mayor parte puede ser objeto de intercambio (tras los adecuados transportes) sin contravenir las intenciones de Bach.

El clave bien temperado es más notable por su variedad que por su unidad. Esto es más evidente, desde luego, en los preludios, desde el momento en que carecen de estructura fija. Algunos elaboran una progresión acórdica al modo de una *toccata* o una improvisación; el más conocido es el número 1, en *do mayor.* Los contemporáneos de Bach debieron recibir la figuración como algo imitado del *style brisé* de los lautistas franceses, un estilo muy utilizado por los clavecinistas del período en los preludios de carácter improvisado. Sólo un compositor romántico como Gounod pudo sentir la pieza como algo incompleto[21]. Otros preludios (números 8 y 10) prolongan una línea en *arioso* sumamente ornamentado, a la manera de un movimiento lento de *concerto.* Algunos podían haber encontrado sitio entre las invenciones a dos partes (números 13, 14 y 20) o las sinfonías a tres partes (números 18 y 19), en las que Bach trabajaba por aquella misma época. Hay uno (el número 7) que consiste en una doble fuga tan amplia y tan elaborada como para hacer palidecer la fuga que viene a continuación.

La textura de las fugas es variable, desde las escritas a dos voces (número 10, ¡en realidad una sola línea en dos pasajes en audaces

octavas!) hasta cinco (tipo *ricercare,* números 4 y 22); la mayoría son a tres o cuatro voces. Entre éstas encontramos de nuevo la mayor variedad de estilos. La n.° 17 es una *gavotte*; otras son de carácter danzante sin tipo determinado. Algunos explotan las posibilidades de los recursos de la fuga: la número 1 es una fuga *stretto*, y las números 6 y 20 realizan una especie de inversión. Algunas tienen breves motivos diatónicos (números 9, 17 y 19) y otras los tienen amplios y cromáticos (números 10, 14 y 24). Si el preludio inicial fue compuesto para demostrar cuán suavemente pueden sonar las tríadas de *do mayor* en un clavecín bien temperado, la fuga final debió de serlo para demostrar la adaptabilidad de la misma afinación a un tema lastimero, totalmente cromático (ejemplo 22).

Ej. 22 BWV 869, comp. 1-4

Desde luego, es con fugas como éstas como se puede probar una afinación particular mejor que mediante una secuencia de piezas separadas en tonalidades diferentes, ya que lo que cuenta es la habilidad para abarcar las más extremas claves en sostenidos y bemoles dentro de la misma pieza. Otras dos obras que aplican esto son el *Kleines harmonisches Labyrinth* BWV 591), antes atribuido a Bach pero que ahora se cree compuesto por el compositor J. D. Heinichen, de Dresde, y la *Fantasía cromática y fuga en re menor* (BWV 903), que sí es de Bach. La sección final de la fantasía abarca tonalidades tan remotar como *si bemol menor* y *do sostenido menor* en unas cuantas frases de «recitativo» apoyadas en armonías cromáticas y enarmónicas. La sección media de la fuga, de forma semejante, va más allá de las tonalidades que cabía esperar encontrar allí, con apariciones del tema cromático (aunque en este caso no por completo cromático) en *si menor* (compases 76-83) y *mi menor* (compases 90-97). Esta música no sólo promueve un «buen» temperamento. Ya se habían dado *tours de force* cromáticos y enarmónicos en los que un compositor podía exhibir su atrevimiento y su saber, lo que era muy común en obras vocales y para teclado de aquel período; el famoso intercambio de cantatas entre Gasparini y Alessandro Scarlatti en 1712 suministra un buen ejemplo, pero no es el único. La audacia armónica de Bach en la *Fantasía cromática y fuga* ha dado aliento a interpretaciones y arreglos que hacen hincapié en el elemento de bravura, pero gran parte de la música posee un aliento interior.

Hacia 1742 Bach había concluido un segundo ciclo de veinticuatro preludios y fugas en todas las claves (BWV 870-93), designado a menudo como *El clave bien temperado* libro II, aunque no sea el título que le corresponde. Normalmente, Bach nunca recorrió dos veces el mismo camino. Tal vez la razón de hacerlo así en este caso fue la de dar forma definitiva a la música compuesta muchos años antes. Se sabe que algunas de las piezas del libro II de «los cuarenta y ocho» data del período de Köthen; otros fueron compuestos entre 1738 y 1742 para completar

la colección. Aunque la segunda colección es de igual riqueza que la primera en obras maestras individuales (por ejemplo, el transparente *Preludio en si bemol mayor* y el proporcionado y hermoso *Preludio y fuga en fa sostenido menor* no están superados en el primer libro), tal vez las fugas muestran una variedad menor como conjunto. Hay pocas con motivos cromáticos, y no hay ninguna a dos o cinco voces. Por otra parte, los preludios son casi tan variados e inventivos como antes y, en general, más autosuficientes. Indudablemente, la diferencia más significativa es que mientras en el primer libro sólo un preludio (el número 24) estaba en la forma binaria A1:||: A2, con cada sección repetida, no menos de diez utilizan esta estructura en el libro II. Además, ésta es la forma binaria no tanto de la danza como de la incipiente sonata; tres preludios (los números 5, 18 y 21) contienen en su segunda sección (A2) un poderoso elemento de recapitulación (en la tónica). También hay atisbos de futuro en ciertas huellas de estilo galante en la armonía y el fraseo de algunos preludios, especialmente en el número 5, en *re mayor*.

7. Leipzig (1723-1730)

Leipzig era la ciudad más importante de toda Sajonia después de Dresde. Siglos antes de que Bach y su familia se instalaran allí, en 1723, ya constituía un centro de enseñanza y de comercio. Su universidad, fundada en 1409, era considerada una de las más importantes y progresistas de Alemania, y la ciudad mantenía una preeminencia en cuanto a publicaciones y comercio de libros reconocida en todas partes. Desde el siglo XII sus ferias comerciales han atraído siempre —y aún atraen hoy día— a un gran número de visitantes. Las principales iglesias de Leipzig, la Thomaskirche y la Nikolaikirche, así como los colegios asociados a ellas, le aseguraban la hegemonía en lo referente a música eclesiástica; hasta 1720 la ciudad mantuvo incluso una compañía de ópera, a la que Telemann destinó al menos cinco obras (de las veinte óperas que, según su autobiografía, llegó a componer). Los conflictos que se dieron entre la ópera y la iglesia, que tenía que competir en cuanto a los servicios de los estudiantes de la universidad, crearon dificultades al predecesor de Bach, Johann Kuhnau. El apoyo de los estudiantes era imprescindible para el éxito y la tranquilidad de cualquier director musical de Leipzig, y Bach iba pronto a comprobarlo.

Es importante aclarar, para comprender los cometidos y la situación de Bach en Leipzig, que su puesto de *Kantor* estaba adscrito al colegio de Santo Tomás (Thomasschule) y no a la Thomaskirche, como algunos autores de habla inglesa escriben a menudo. Desde luego, ambas tenían una estrechísima relación. El edificio del colegio, donde Bach y su familia tenían sus dependencias, estaba contiguo a la iglesia y tenía vistas al cementerio. El colegio fue demolido en 1902, pero quedan otros monumentos que recuerdan al visitante la relación de Bach con la iglesia y su vecindad inmediata. En el cementerio de la iglesia, no lejos de donde había un abrevadero de piedra en tiempos de Bach, se encuentra la estatua esculpida por Carl Seffner a la memoria del compositor y que fue erigida en 1908, y muy cerca está también el monumento a Bach inaugurado por Mendelssohn en 1843. Al otro lado de la iglesia, en el número 16 se encuentra la casa de Georg Heinrich Bose, con cuya familia mantuvo Bach una buena amistad; la planta baja alberga hoy una pequeña exposición permanente que ilustra las relaciones de Bach con Leipzig. Finalmente encontramos también la Thomaskirche, cuya fachada occidental, así como el interior, han cambiado mucho desde la época de Bach; en el presbiterio reposan hoy los restos mortales del composi-

tor, trasladados allí después de la Segunda Guerra Mundial desde la Johanniskirche, que había sufrido un bombardeo.

Sin embargo, Bach no tuvo especiales conexiones profesionales con la Thomaskirche. El y su familia pertenecían a esa parroquia y sus últimos doce hijos recibieron el bautismo en la antigua pila de esa iglesia; sabemos incluso que Bach prefería la Thomaskirche, con su amplia galería occidental, como escenario de sus obras corales largas. Pero sus cometidos como *Kantor* los desempañaba en la Thomasschule y los de *director musices* abarcan también a la más grande y antigua Nikolaikirche. Fue ésta la iglesia oficial de la ciudad hasta 1755; allí oraba el superintendente Salomon Deyling y allí tenía lugar el servicio anual con motivo de la elección de un nuevo concejo. También fue en la Nikolaikirche donde se escucharon por vez primera algunas de las mayores obras corales de Bach, entre ellas la *Pasión según San Juan,* el *Oratorio de Navidad* y más o menos la mitad de las cantatas.

La chantría de Leipzig era una de las más prestigiosas de Alemania. El escritor y publicista Georg Rhau (1488-1548) y el compositor, teórico y matemático Sethus Clavisius (1556-1615) fueron algunos de los titulares anteriores del puesto. Johann Hermann Schein (1586-1630) fue *Kantor* desde 1616 hasta su muerte y la sucesión llegó hasta Bach a través de una ilustre secuencia: Tobias Michael (*Kantor* entre 1631 y 1657), Sebastian Knüpfer (1657-76), Johann Schelle (1677-1701) y Johann Kuhnau (1701-22). En la jerarquía de la Thomasschule el *Kantor* se encontraba en tercer lugar, después del *Rektor* (director) y el *Konrektor,* e inmediatamente por encima del *Tertius.* Sus cometidos, como consta en el *Ordnung* publicado en 1723, consistían en la enseñanza de la música y otras materias a los pupilos del *coetus superior* (grado superior) y dar clases individuales prácticas cuando le fuera requerido. Tenía que dirigir el *chorus primus* en las dos iglesias principales en sábados alternos, dirigir el trabajo de los organistas y otros músicos y responsabilizarse del material musical (partituras y *particelle*) y de los instrumentos. Recibía un pago suplementario en ocasiones, como bodas y otros *accidentien,* incluido el pago por funerales, así como una participación en la colecta de los *Kurrenden* del colegio. Cada cuatro semanas le tocaba actuar como inspector con otros profesores (entre los que se incluía el *Rektor*). Sus deberes semanales incluían la obligación de despertar a los escolares a las cinco de la mañana (las seis en invierno), rezar una oración quince minutos después y otra vez por la noche, supervisar las comidas en el refectorio y asumir una responsabilidad general en la disciplina del colegio.

Algunos de estos cometidos debieron de resultar engorrosos para Bach después de seis años de vida cortesana en Köthen, por lo que no tardó mucho en conseguir que el *Tertius,* Carl Friedrich Pezold, asumiera sus enseñanzas no musicales a cambio de un pago de cincuenta táleros anuales; compromiso que el concejo había aprobado antes del nombramiento de Bach, pero que luego rechazó, sobre todo porque Pezold debió asumir sus obligaciones de forma poco satisfactoria. Los cincuenta táleros que Bach pagaba a Pezold constituían una parte importante de

su salario regular como *Kantor*. La mayor parte de sus ingresos, que en total alcanzarían unos 700 táleros, provenían de otras fuentes, cuya irregularidad le causaba no pocas molestias. No pasó mucho tiempo sin que delegara en monitores algunos de sus otros cometidos en la Thomasschule, incluidas las clases de canto del mediodía y hasta la dirección de música en las bodas. Evidentemente prefería considerarse *director musices* antes que *Kantor*.

Las obligaciones de Bach como *director musices* consistían en proporcionar música para acontecimientos cívicos y supervisar el conjunto de la música de iglesia de la ciudad. Se incluían también responsabilidades en servicios de festividades en la Paulinerkirche, la iglesia de la universidad. En 1710 la universidad había instituido un servicio regular de sábados propio, denominado *Neu Gottesdienst* (nuevo servicio), y nombró un director musical. Pero Kuhnau, como *director musices* oficial, había insistido en mantener su derecho de dirigir el *alt Gottesdienst* (servicio antiguo), por lo que cobraba doce gulden anuales, y con el fin de conservar sus contactos con la universidad también se había comprometido a dirigir los servicios nuevos sin cobro suplementario alguno. Después de la muerte de Kuhnau, Johann Gottlieb Görner, organista de la Nikolaikirche (y antes de la Paulinerkirche), recibió el ofrecimiento de encargarse de tales cometidos en la universidad hasta que fuera nombrado un nuevo *director musices*, pero al retirarse Graupner solicitó ser director permanente de los servicios antiguos y los nuevos, y su petición fue atendida. Con ello quedaba preparado el terreno para el primero de los muchos roces que tuvo Bach con la burocracia de Leipzig.

En septiembre de 1723 solicitó Bach al rectorado de la universidad la restitución de sus derechos con respecto al servicio antiguo, así como los emolumentos correspondientes. Al principio la universidad intentó desentenderse de esta reclamación; luego acordó restaurar este derecho, pero sólo después de diversas insistencias por parte de Bach se decidió pagarle la mitad del salario (seis gulden). No satisfecho con esto, Bach sometió su caso al rey en Dresde, solicitando que la universidad le traspasara el control de ambos servicios, junto con todos los estipendios y *accidentien* inherentes. Tras recibir un informe de la universidad y una larga réplica de Bach al mismo, August decretó en enero de 1726 que Bach tenía derecho al servicio antiguo y al salario completo que por ello le correspondiera, pero el nuevo servicio, que no consideraba relacionado con el otro, sería adjudicado según criterio de la universidad. No sabemos si esta razonabilísima sentencia satisfizo o no a Bach, pero parece que después de este incidente perdió interés incluso por el antiguo oficio; Görner permaneció como director de la Paulinerkirche y Bach tuvo relaciones con la universidad sólo en ocasiones especiales.

Una de esas ocasiones se produjo en diciembre de 1726, cuando Gottlieb Kortte tomó posesión como profesor de Jurisprudencia y Bach escribio al efecto la cantata de congratulación *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (BWV 207). Bach fue de nuevo elegido en lugar de Görner cuando dirigió a los estudiantes en otra cantata (que se ha perdido), *Entfernet euch, ihr heitern Sterne* (BWV Anh 9), con motivo de

la celebración del cumpleaños del rey. Fue interpretada ante el monarca el 12 de mayo de 1727, frente a la casa del comerciante Apel, en la plaza del mercado, donde se alojaba la familia real sajona durante sus visitas a Leipzig[1]. Sin embargo, con ocasión de una ceremonia en la Paulinerkirche para conmemorar a la electora Christiane Eberhardine, que había fallecido en septiembre de 1727, Görner se decidió a reclamar sus derechos ante el director musical de la universidad. La ceremonia había sido propuesta por un estudiante, Hans Carl von Kirchbach, que encargó al poeta, filósofo y profesor universitario Johann Christoph Gottsched la composición de una *Trauer Ode* (Oda funeraria) y le pidió a Bach que compusiera la música. Görner, con el apoyo de algunos profesores de la universidad, intentó que se le negara a Bach el permiso de participar en la ceremonia, pero el rectorado de la universidad decidió que, ya que había compuesto la mayor parte de la música y se le había pagado por ello, debía seguir adelante, pero que la obra se interpretaría bajo la dirección de Görner. Kirchbach, sin embargo, se negó a incumplir su contrato con Bach y ofreció a Görner doce táleros como derechos de compensación. Görner aceptó a condición de que Bach firmara un documento que le comprometería a no entrar en futuras negociaciones con la universidad sin permiso oficial. Le valió lo mismo que si hubiera pedido la Luna. Bach se negó a firmar y la interpretación de la *Trauer Ode* tuvo lugar, según lo previsto, el 17 de octubre, con Bach como director desde el clavecín y con Kirchbach recitando su oración funeral entre la primera parte y la segunda.

En conflictos como éste Bach debió de sentirse en desventaja por carecer de una educación universitaria. Desde luego, era consciente de que al cambiar la librea de *Kapellmeister* por la toga de *Kantor* (aún la de Santo Tomás) había ascendido un escalón, tanto profesional como socialmente[2]. Tuvo buen cuidado de conservar su título de *Kapellmeister von Haus* en Köthen[3], y durante los primeros años en Leipzig mantuvo contactos amistosos con su anterior señor. Continuó escribiendo música para Köthen, a pesar del horario recargado en Leipzig, y se presentó como artista invitado junto con Anna Magdalena. En 1726, la partitura de la Partita n.º 1 para clave que acababa de publicar fue dedicada a Emanuel Ludwig, hijo del príncipe Leopold, que había nacido el 12 de septiembre y era fruto de su segundo matrimonio. El príncipe Leopold murió el 19 de noviembre de 1728, poco después de cumplir treinta y cuatro años, y el mes de marzo siguiente, Bach y su esposa, ahora acompañados por su hijo mayor, Wilhelm Friedemann, viajaron a Köthen para las exequias y la ceremonia funeraria, durante las cuales se interpretó la cantata (hoy perdida) *Klagt, Kinder, klagt es aller Welt* (BWV 244a); por este servicio recibieron la considerable suma de 230 táleros.

Tras la muerte del príncipe Leopold, Bach no tardó en asegurarse un nuevo título cortesano. Durante muchos años había disfrutado del patronazgo del duque Christian de Weissenfels, y en febrero de 1729 se quedó unos cuantos días allí durante las celebraciones del cumpleaños del duque. Iba con él su discípulo Carl Gotthelf Gerlach, que pocos meses después se convertiría en el organista de la Neukirche de Leipzig. La

visita surtió el efecto previsto, y desde entonces el título de *Kapellmeister (von Haus aus)* de la corte de Sajonia-Weissenfels perteneció a Bach hasta la muerte del duque Christian, en 1736.

Estas visitas a Köthen y Weissenfels no fueron en modo alguno las únicas salidas de Bach en estos años. Continuaba solicitado como inspector de órganos nuevos o reformados, y también como intérprete de recitales. En noviembre de 1723 estuvo en Störmthal, un pueblo cerca de Leipzig, con el fin de inaugurar un órgano de Zacharias Hildebrandt e interpretar una nueva cantata, *Höchsterwünschtes Freudenfest* (BWV 194); seis meses más tarde, el 25 de junio de 1724, hizo el viaje de setenta kilómetros a Gera para inspeccionar los órganos nuevos de la Johanniskirche y la Salvatorkirche, por lo que recibió unos derechos de treinta táleros y dietas por valor de 7 táleros y 8 *groschen* en concepto de bebida[4]. Dresde fue también muy atractiva para Bach en estos años, y desde luego durante el resto de su vida; existen pruebas documentales de que ofreció recitales al órgano de la Sophienkirche los días 19 y 20 de septiembre de 1725, pero es muy probable que efectuara otras visitas de las que no queda constancia.

Tales excursiones no debían ser sino breves respiros para el laborioso *Kantor*, cuyos principales esfuerzos se concentraban en componer, ensayar e interpretar música para las dos principales iglesias de Leipzig. La creatividad de Bach en estos pocos años fue enorme. C. S. Terry se maravillaba de que hubiera compuesto «al menos 265 cantatas... en poco más de veinte años, lo que hace un promedio de una cantata al mes». Hoy día sabemos que casi todas estas cantatas fueron compuestas durante los cinco o seis primeros años de Bach como *Thomaskantor*, lo que viene a suponer una *a la semana,* a lo que había que añadir las Pasiones y el *Magnificat,* así como diversos motetes y otras piezas. Lo cierto es que Bach consiguió llevar a cabo esta labor a pesar de las tareas rutinarias del colegio, los problemas domésticos con sus discípulos y una familia que iba en aumento. Cinco niños venían con ellos desde Köthen a Leipzig en 1723; en 1728 Anna Magdalena ya había dado a luz otros cinco. Sólo dos de ellos sobrevivieron los cinco años: Gottfried Heinrich (1724-63), clavecinista de talento, pero mentalmente retrasado, y Elisabeth Juliana Friederika (1726-81), que se casaría con uno de los más dotados discípulos de Bach, J. C. Altnikol. Con la llegada de Elisabeth ya eran once los Bach que ocupaban el domicilio del *Kantor* en la Thomasschule[5], y tal vez para acomodarlos a todos se realizaron obras de reformas entre noviembre de 1726 y abril de 1727. Al mismo tiempo fue instalada una gran estufa de hierro nueva, de unos ciento veinticinco kilos.

Poco después de su controversia con las autoridades de la universidad a propósito de los servicios, Bach entró en conflicto por vez primera con el concejo de Leipzig. Fue con ocasión de interpretarse música de Pasión el día de Viernes Santo de 1724. La música de Pasión concertada era nueva en Leipzig. No había sido introducida hasta 1721, cuando la *Pasión según San Marcos* de Kuhnau fue interpretada en la Thomaskirche, pero quedó establecido desde el principio que las interpretaciones

alternarían anualmente en las dos iglesias principales. En 1724 le tocaba el turno a la Nikolaikirche, pero ese año Bach había impreso libretos para una interpretación de su *Pasión según San Juan* en la Thomaskirche. Cuando el superintendente de la Nikolaikirche, Johann August Hölzel, reclamó por ello ante el concejo, Bach respondió que para interpretar la *Pasión* en la Nikolaikirche debía habilitarse más espacio en el coro y tenía que ser reparado el clavecín. El concejo acordó hacerlo así con cargo a sus presupuestos y Bach se comprometió a que, en el futuro, consultaría otros asuntos semejantes con el superintendente Deyling. La interpretación tuvo lugar finalmente en la Nikolaikirche el 7 de abril.

No todos los conflictos se resolvieron de modo tan amistoso. En 1728 hubo un desacuerdo con el subdiácono de la Nikolaikirche sobre quién tenía que elegir los himnos de las vísperas, pero esto no fue sino un anticipo de los serios problemas que Bach iba a tener dos años después con el concejo. En una reunión. el 2 de agosto de 1730, se alzaron quejas contra Bach por haberse ausentado sin permiso, por haber descuidado las clases diarias de canto y por otras faltas leves. Lo peor fue que Bach, al parecer, se negó a dar explicaciones de su conducta. En lugar de eso sometió al Concejo un «breve pero muy necesario bosquejo de una música de iglesia bien reglada, junto con algunas ideas sobre la decadencia de la misma». Este importante y citadísimo memorándum, de 23 de agosto de 1730, contiene reveladora y en muchos sentidos sorprendente información sobre los dispositivos vocales e instrumentales para los que Bach compuso sus Pasiones y las cantatas mayores. Segun él eran necesarios doce cantantes para cada una de las iglesias donde se cantaba música (la Thomaskirche, la Nikolaikirche y la Neukirche). Además, eran necesarios al menos dieciocho instrumentistas en la iglesia donde era interpretada la cantata, según el detalle siguiente:

2 (ó 3) primeros violines	2 segundas violas
2 (ó 3) segundos violines	2 violoncellos
2 primeras violas	1 violone (contrabajo)
2 (ó 3) oboes	3 trompetas
1 (ó 2) fagotes	1 timbal

Si fueran necesarias flautas esto supondría que el número mínimo de instrumentistas se elevaría a veinte. Hay que decir que el número de instrumentistas de los que normalmente podía disponer en 1730 era de ocho: cuatro *Stadtpfeifer* (músicos municipales, válidos sobre todo en instrumentos de viento), tres *Kunstgeiger* (cuerda) y un aprendiz. El resto debía ser reclutado entre los estudiantes de la universidad, a los que ya no se les pagaba como antes y que comprensiblemente no estaban de acuerdo en ofrecer gratuitamente sus servicios, y entre los alumnos de la misma Thomasschule, lógicamente a costa de los coros. La situación era peor porque los niveles de habilidad musical requeridos para ser admitido en la escuela habían descendido. Bach concluye su memorándum con una relación en la que califica a los cincuenta y cuatro alumnos de la

Thomasschule[6]: diecisiete son considerados aptos, veinte requerían mayor aprendizaje antes de ser utilizados en la interpretación de música concertada, y el resto eran incompetentes *(untüchtige)*.

Bach tenía buenas razones para describir a sus superiores de Leipzig como «gente extraña y poco interesada en la música» (véase más abajo la carta a Erdmann). Pero aunque hoy nos pueda parecer incomprensible que el concejo no fuera capaz de proporcionar a Bach los modestos recursos que necesitaba para interpretar su música —y ya es asombroso que fuera capaz de crear obras maestras de la altura de la *Pasión según San Mateo*, sabiendo que nunca sería objeto de una interpretación adecuada—, hay que decir que la responsabilidad por el deterioro de la música eclesiástica en Leipzig no había que atribuirla enteramente al concejo, ni a un débil y envejecido *Rektor*. Bach había reaccionado ante una situación poco satisfactoria mostrándose reacio a cooperar, negligente o (como apuntó un concejal en esa ocasión) «incorregible». Su negativa a explicar su actitud y sus actos debió de enfurecer al concejo de Leipzig tanto como al consistorio de Arnstadt en 1706. La unánime decisión de privar a Bach de algunos de los *accidentien* de los que era titular puede parecer fruto de la mezquindad y el resentimiento, pero en aquel tiempo debió de considerarse algo plenamente justificado.

Temperalmente inadaptado para una carrera de *Kantor* de escuela e incapaz, por otras circunstancias, de desempeñar el cometido de *director musices* como a él le hubiera gustado, Bach se sintió cada vez más frustrado en Leipzig. Dos meses después de escribir el memorándum al concejo de Leipzig expresaba sus sentimientos en una carta a su amigo Georg Erdmann, de Gdańsk (Danzig). Erdmann, recordémoslo, había sido su compañero de colegio en Ohrdruf y Lüneburg. Fue a la universidad a estudiar derecho, y en 1713 a Lituania como consejero del tribunal militar a las órdenes del príncipe Anikita Ivanovich Repnin. Cuando Bach le escribió en 1730 llevaba doce años al servicio de la representación diplomática rusa en Gdańsk y como consejero jurídico de la corte de Rusia. Había visitado a Bach en Weimar hacia 1717, y desde entonces se habían escrito de forma poco regular. La carta de Bach está salpicada de palabras francesas y latinas, según la moda de entonces, y redactada en los respetuosos términos que eran habituales incluso entre amigos íntimos y familiares; se trata de una de las pocas cartas íntimas del compositor que se conservan, y es con mucho la más interesante. Por ello la reproducimos íntegramente:

«Mi muy honorable señor:

»Su señoría debe disculpar a su viejo y fiel servidor por tomarse la libertad de importunarle de este modo. Deben de haber pasado cuatro años desde que su señoría me distinguió con una amable respuesta a la carta que le envié. Y como entonces me solicitaba amablemente noticias mías, paso a informarle a continuación. Ya conoce su señoría mi *fata* desde mi juventud hasta la *mutation* que me llevó a Köthen como *Kapellmeister*, donde estuve a las órdenes de un preclaro príncipe que amaba y al mismo tiempo entendía la música, y con el que yo esperaba

terminar mis días. Pero sucedió que su alteza serenísima casó con una princesa de Bernburg y, como consecuencia, parecía que su *inclination* musical se debilitaba un tanto, en especial porque la princesa parecía ser una *amusa* (indiferente al arte). En esto dispuso Dios que yo fuera llamado aquí como *director musices* y *Kantor* de la Thomasschule. Al principio no me pareció lo mejor convertirme en *Kantor* después de haber sido *Kapellmeister*, y aplacé mi *résolution* durante tres meses; pero esta *station* me fue tan favorablemente pintada (en especial porque mis hijos parecían inclinarse hacia el estudio) que corrí el riesgo, encomendándome al Altísimo, y viene a Leipzig, pasé mi prueba y acepté la *mutation*. Y aquí he permanecido hasta ahora, según la voluntad de Dios. Pero ahora: 1) me di cuenta de que este puesto no es tan aventajado en ingresos como se me dijo; 2) muchos de los *accidentia* de la *station* han sido suprimidos; 3) el coste de la vida es muy alto aquí, y 4) las autoridades son gente extraña y poco interesada en la música, con lo que me veo sometido a permanente humillación, envidia y acoso, y me veré obligado, con la ayuda del Altísimo, a probar fortuna en otra parte. Si su señoría tuviera conocimiento o pudiera hallar una *convenable station* en esa ciudad para un viejo y fiel servidor, le pediría humildemente una amable *recommandation* para mí; por mi parte, no dejaría de dar *satisfaction* y justificar tan gracioso apoyo e *intercession*. Mi actual *station* representa apenas 700 táleros, y si el índice de mortalidad es más alto que *ordinairement*, los *accidentia* se ven incrementados proporcionalmente; pero si el aire es saludable, caen del mismo modo, como aconteció el pasado año, en el que sufrí una reducción de unos 100 táleros por *accidentien* sobre lo que normalmente debería haber recibido en concepto de funerales. En Turingia puedo vivir mejor con 400 táleros que aquí con dos veces esa cantidad, debido al excesivo coste de la vida.

»He de contarle ahora algo sobre mi situación doméstica. Me casé por segunda vez al haber fallecido mi primera esposa en Köthen. Tres hijos y una hija viven aún de mi primer matrimonio. Mi hijo mayor es *studiosus juris* [estudiante de derecho], los otros dos están aún en el colegio, uno en la segunda clase y el otro en la primera; mi hija mayor no se ha casado aún. Los hijos de mi segundo matrimonio son aún muy pequeños; el mayor es un chico de seis años. Pero todos son músicos natos, y os aseguro que puedo formar un conjunto vocal o instrumental sólo con mi familia, sobre todo si se tiene en cuenta que mi esposa tiene una agradable voz de soprano y que mi hija mayor puede secundarla sin desmerecimiento. No puedo sobrepasar los límites de la cortesía incomodando más a su señoría, por lo que me apresuro a ofrecerle mi *respect* más devoto y permanente y queda de su señoría el más obediente y devoto servidor,

»Joh. Seb. Bach
»Leipzig, 28 de octubre de 1730.»

No es probable que Bach tuviera serias esperanzas de encontrar un puesto adecuado en Gdańsk, aunque no hubiera escrito como lo hizo de

no considerar esa posibilidad. Quizá sabía que el organista de la iglesia de Santa Catalina, Theophil Andreas Volckmar, había dimitido recientemente, pero aunque la iglesia poseía un magnífico órgano y había empleado algunos destacados músicos en el pasado, un nombramiento allí difícilmente hubiera podido ser considerado como un progreso con respecto a Leipzig. Posiblemente Bach tenía la mirada puesta en el mucho más atractivo y prestigioso puesto de *Kantor* de la iglesia de Santa María. Desde 1699 el titular había sido Maximilian Freisslich, que falleció en 1731 a los 68 años de edad. Lo que hizo Erdmann ante la solicitud de su amigo nos resulta desconocido, pero sabemos que Bach se quedó en Leipzig el resto de su vida.

8. Música para la liturgia de Leipzig

Más de la mitad de los volúmenes de la edición de las obras de Bach de la Bach-Gesellschaft está dedicada a música vocal para la iglesia. Si tenemos en cuenta que la mayor parte de este repertorio incomparable fue compuesto durante los cinco o seis primeros años de Bach en Leipzig, nos haremos una idea del impresionante esfuerzo creativo que supone. Es como si el compositor se hubiera estado reservando para la creación de una «música de iglesia bien regulada» y sólo entonces hubiera dedicado todas sus energías a ello.

En la Necrología la música de iglesia aparece relacionada así:

1. Seis ciclos anuales de piezas de iglesia [cantatas] para cada domingo y día de fiesta.
2. Varios oratorios, misas, Magnificat, series separadas del Sanctus...
3. Cinco Pasiones, incluida una para doble coro.
4. Algunos motetes para doble coro.

Bach debió de proporcionar a Leipzig un ciclo de cinco años de cantatas y Pasiones para uso de las dos iglesias principales. Tal vez su intención era repetir cada obra con un intervalo de cinco años, y el hecho de que no queden rastros de unas dos quintas partes de ese ciclo no significa que no fuera compuesto enteramente. La suerte ha tratado aún peor a otros compositores. G. H. Stölzel, J. T. Römhild y J. F. Fasch compusieron cada uno doce ciclos anuales, unas 1.150 obras. Sólo conocemos unas 450 cantatas de Stölzel, 235 de Römhild y tan sólo unas setenta de Fasch. Comparado con la producción de cantatas de estos compositores, o con las más de 2.000 que compuso Telemann, los cinco ciclos de Bach resultan una cantidad modesta. Pero, como veremos, sus cantatas son mucho más interesantes y variadas que las de cualquier otro compositor, como lo es también su calidad.

Cantatas

Como sugiere su denominación, la cantata secular era de origen italiano. Su desarrollo, durante el siglo XVIII, es paralelo al de la ópera, pero al darse en círculo cultivados y aristocráticos, el experimentalismo

recibió alientos y se convirtió en algo más que un género para expertos. A principios del siglo XVIII se había establecido su estructura, sobre todo gracias al prolífico Alessandro Scarlatti, basada en dos o tres (a veces más) arias *da capo* separadas por el recitativo. Sus argumentos eran amatorios o pastorales y, menos habitualmente, históricos o humorísticos. Un importante subgénero, la *cantata spirituale,* tenía argumento religioso o moral, pero no tenía carácter litúrgico y la imaginería poética de su texto en lengua vulgar sufría fuertes influencias del género secular. Un buen ejemplo lo constituye la cantata de Navidad de Scarlatti *O di Betlemme altera.*

El impacto de la cantata italiana en la música alemana se limitó en un principio a los centros donde florecía la ópera italiana y donde estaban empleados músicos italianos. Reinhard Kaiser, en Hamburgo, fue un destacado compositor de cantatas para solista, lo mismo con texto italiano que alemán. Bach compuso tan sólo dos cantatas italianas para solista. *Amore traditore* (BWV 203) es de dudosa autenticidad e interesa sobre todo por la escritura del acompañamiento para teclado de la segunda de sus arias *da capo*, que es característica también del compositor J. D. Heinichen, de Dresde. *Non sa che sia dolore* (BWV 209) tiene mayores posibilidades de ser auténtica en sus bases estilísticas, pero los intentos de atribuir el texto a alguien del círculo de Bach han sido infructuosos. Hay también dos cantatas para solistas con texto alemán: dos de ellas son cantatas de boda (BWV 202 y 210) y la otra (BWV 204) pretende demostrar que es más agradable estar satisfecho que ser rico. Esta última debió de ser compuesta, como sostiene Alfred Dürr, para un círculo íntimo de familiares o amigos.

La mayor parte de las otras cantatas seculares de Bach son obras largas compuestas con motivo del cumpleaños, el onomástico o el acceso al trono de un personaje, o bien para una ceremonia académica. Hay más perdidas que conservadas, pero algunas reaparecen total o parcialmente en los libretos impresos y las parodias que Bach hizo a partir de ellas en obras sacras. Su carácter ceremonial, y a menudo su adecuación a ser interpretadas al aire libre, queda reflejado en la orquestación, sobre todo en las cantatas compuestas en la década de 1730 para la corte de Dresde, con sus trompetas y su percusión. De la época anterior a Leipzig sólo dos obras de este género se conservan íntegras en su forma original: *Durchlauchtster Leopold* (BWV 173a), una cantata de cumpleaños para el príncipe Leopold que probablemente data de 1722 y que está parodiada en la cantata de iglesia *Erhöhtes Fleisch und Blut* (BWV 173), y la deliciosa cantata de caza *Was mir behagt* (BWV 208), para el cumpleaños del duque Christian de Weissenfels en 1713. Esta obra constituye una lisonja al duque en recitativo, seis arias, un dueto y dos coros (o conjuntos, ya que han de ser cantados por los cuatro solistas). Entre las arias se encuentra la conocidísima *Schafe können sicher weiden* («La oveja puede pastar a salvo»), cuyo primer *couplet* ha llevado a algunos a una asociación equivocada con la idea del Buen Pastor. Como dejan claro las demás estrofas, el «buen pastor» no es en este caso Cristo, sino el cristiano:

Schafe können sicher weiden
Wo ein guter Hirte wacht.
Wo Regenten wohl regieren,
Kann man Ruh und Friede spüren
Und was Länder glücklich macht.

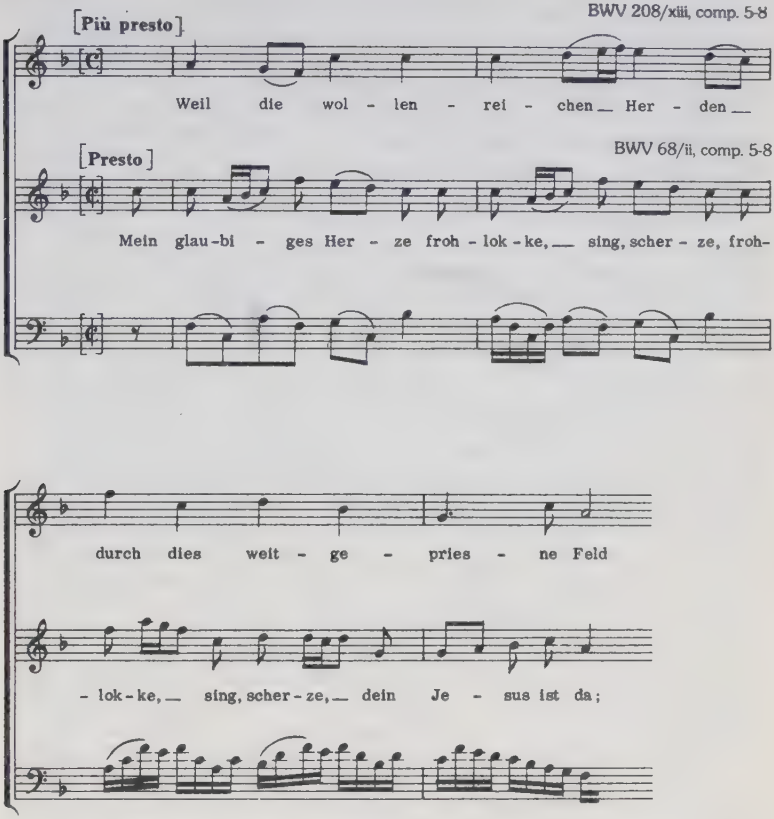
(La oveja puede pastar a salvo allí donde vigila un buen pastor. Donde gobierna un buen soberano se puede encontrar la paz, la libertad y un pueblo feliz.)

Aunque no parece que esta aria haya pasado a alguna otra obra sacra, tanto el aria para bajo *Ein Fürst ist seines Landes pan!* y el aria para soprano *Weil die wollenreichen Herden* volvieron a ser utilizadas en la cantata 68 (1725), aunque la segunda de ellas mediante una nueva línea vocal de la que resulta hoy día indisociable (ejemplo 23).

La cantata secular supuso un impacto importante en la música de iglesia de Bach (más adelante mencionaremos otros ejemplos), pero en el siglo XVIII la forma principal de la música luterana para iglesia —denominada usualmente *Stück* (pieza) o *Musik*— se desarrolló al margen. Poco a poco empezaron a adquirir importancia especial las series del evangelio, de los salmos y obras basadas en corales, debido a que la división textual en versos (bíblicos o poéticos) promovió la mezcla de estilos musicales que iba a ser característica de la auténtica cantata. Hacia el final del siglo los textos poéticos *ad hoc* se hicieron cada vez más frecuentes, y con la combinación de varios elementos textuales en una obra se dio un nuevo y decisivo paso en la cristalización de un género que puede ser identificado como «cantata». Particularmente importantes fueron las obras que combinaron arias y textos bíblicos en lo que se ha denominado cantata «concerto-aria». Normalmente empezaba y concluía con una serie de textos bíblicos para elementos combinados, entre los cuales había versos de un himno u otro texto para solistas o pequeños conjuntos. Obras así (que aún no eran denominadas «cantatas») las compusieron Buxtehude, Pachelbel y muchos otros, entre los que se encontraban los predecesores de Bach en Leipzig: Knüpfer, Schelle y Kuhnau. Las cantatas del mismo Bach, del período de Mühlhausen, ya mencionadas en un capítulo anterior, también se integran en esta tradición[1].

Con una mayor mezcla textual (por ejemplo, la introducción de un coral final en el tipo «concerto-aria») y una más nítida división en movimientos separados, el género se fue aproximando al tipo «moderno» de cantata de iglesia que se asocia al Bach de Weimar y Leipzig. El paso decisivo se debe al teólogo y poeta Erdmann Neumeister, que estableció el texto típico de la cantata del siglo XVIII con el recitativo y el aria *da capo* como elementos principales. En su primer ciclo anual publicado (1700-01), puesto en música por J. P. Krieger para la corte de Weissenfels, utilizaba exclusivamante recitativo y aria, en evidente reconocimiento de la naturaleza operística de los textos; en ciclos posteriores incluyó también versos destinados a conjuntos y coros. Su ejemplo fue seguido con prontitud por otros poetas, especialmente por Salomo Franck y Georg Christian Lehms, dos de los que suministraron textos a Bach.

Ej. 23



[Mientras (pasten) rebaños en esta dehesa preciada

Mi fiel corazón, alégrate, canta, regocíjate, tu Jesús está aquí.)

El término «cantata» se incluía en el título del primer ciclo publicado de Neumeister *(Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusik),* y se encuentra ocasionalmente en otras colecciones, pero no se aplicó de forma general por aquel entonces a las composiciones de iglesia en Alemania. Bach lo utilizó sólo para siete cantatas (números 30, 54, 82, 173, 195 y 197), la mayor parte para voces solistas o parodias de composiciones seculares; las demás las denominó simplemente *Stück* o *Concerto*, o incluso prescindió de título alguno. Su deuda con el tipo de cantata anterior a 1700 es evidente, sobre todo en la importancia que siguió al coral y en el modo en que combinó éste con los demás elementos. En algunas de las cantatas finales (números 97, 100, 112, 117, 129, 177 y 192) pone en

música corales *per omnes versus* completos y sin perífrasis, volviendo así a un tipo de texto que ya resultaba obsoleto para sus contemporáneos. La diversidad de forma entre los movimientos individuales y la cantata en conjunto (consecuencia, en parte, de la falta de un libretista permanente) es también característica del último tipo de cantata.

El efecto de las reformas de Neumeister en Bach se advierte antes en las cantatas que compuso en Weimar desde marzo de 1714, cuando fue nombrado *Konzertmeister*. Dos de ellas (las números 18 y 61) utilizan en realidad textos del mismo Neumeister, y también hay dos de Lehms (números 54 y 199), pero la mayoría (alrededor de veinte entre las obras que se conservan) utilizan textos del poeta de la corte de Weimar, Salomo Franck. Los sentimientos místicos e incluso pietistas de la poesía de Franck —que a menudo expresa un anhelo de muerte como alivio deseable al sufrimiento de este mundo— son realzados por el intimismo de la traducción musical de Bach, incluso si tenemos en cuenta que en buena medida esto venía impuesto por las disponibilidades de Weimar. Las cantatas que se compusieron más o menos a partir de la mitad de 1715 varían considerablemente su orquestación. Tres de ellas (números 54, 152 y 199) están compuestas sólo para voces solistas, y *Tritt auf die Glaubensbahn* (número 152) incluye también instrumentos solistas (flauta, oboe, viola *d'amore*, viola *da gamba* y continuo). Su carácter de música camerística es típico de las cantatas de Weimar. La cantata de Pentecostés *Erschallet, ihr Lieder* (número 172), por otra parte, requiere cuatro solistas, coros, trompetas y percusión, así como oboe y una nutrida formación de cuerda (con violas divididas, otra característica del período). Evidentemente, la *Kapelle* del duque debía de recibir refuerzos con ocasión de festivales importantes.

Es de lamentar que todas excepto una de las cantatas probablemente interpretadas en Weimar durante los primeros cinco meses de 1715 se hayan perdido[2], ya que es evidente que hacia junio, cuando se escuchó *O heilges Geist-und Wasserbad* (número 165), Bach y Franck habían establecido un tipo de cantata cuyo modelo quedó así durante todo el resto del año y buena parte de 1716. La forma consistía en dos o, casi siempre, tres arias (el término incluye duetos en este caso) separadas por recitativo y seguidas de un coral de armonía llana. Todas las cantatas de este tipo utilizan cuatro solistas (soprano, contralto, tenor y bajo), que probablemente también cantaban el coral. La instrumentación es, de acuerdo con esto, de pequeño tamaño: cuerdas (en este caso con una sola parte para viola) y un instrumento de viento *obbligato*, normalmente un oboe. Otra característica es la inclusión de un fagot, que suele reforzar la línea del bajo, aunque *Mein Gott, wie lang, ach lange* (número 155) tiene una importante parte solista.

Mein Gott, wie lang, ach lange no es una de las mejores cantatas de Bach, aunque tanto Spitta como Schweitzer la admiraban. Fue compuesta con destino a las celebraciones del segundo domingo de Epifanía (19 de enero) de 1716. El texto de Franck, que se refiere indirectamente al evangelio del día (el milagro de Cristo en las bodas de Caná, según San Juan, 2:1-11), constituye una suerte de drama espiritual, como muchas

otras cantatas. En el recitativo del principio *(re menor),* acompañado por las cuerdas y el continuo, la soprano solista canta sobre los sufrimientos que han de ser soportados sin la ayuda del Señor. Los primeros once compases y medio se desarrollan sobre un pedal de tónica que, de acuerdo con Schweitzer, sugieren la ansiedad de la que la voz se libera finalmente mediante cierta *word-painting* característica en *Freuden* y *sinkt* (ejemplo 24). El dueto que viene a continuación *(la menor)* está destinado a la contralto y el tenor, con una parte muy ágil para fagot *obbligato*: «Has de tener fe, has de tener esperanza, has de tener confianza en Dios.» El bajo, en el recitativo siguiente, representa la voz de Dios, que traerá «la bebida del consuelo y la alegría en tiempo de amargas lágrimas», y la soprano, recuperado su espíritu, canta a la bondad de Jesús en una animada aria *(fa mayor).* La cantata concluye con una límpida armonización a cuatro voces, en *fa mayor,* de la melodía coral *Es ist das Heil uns kommen her* del himno de Paul Speratus (1524), decimosegunda estrofa.

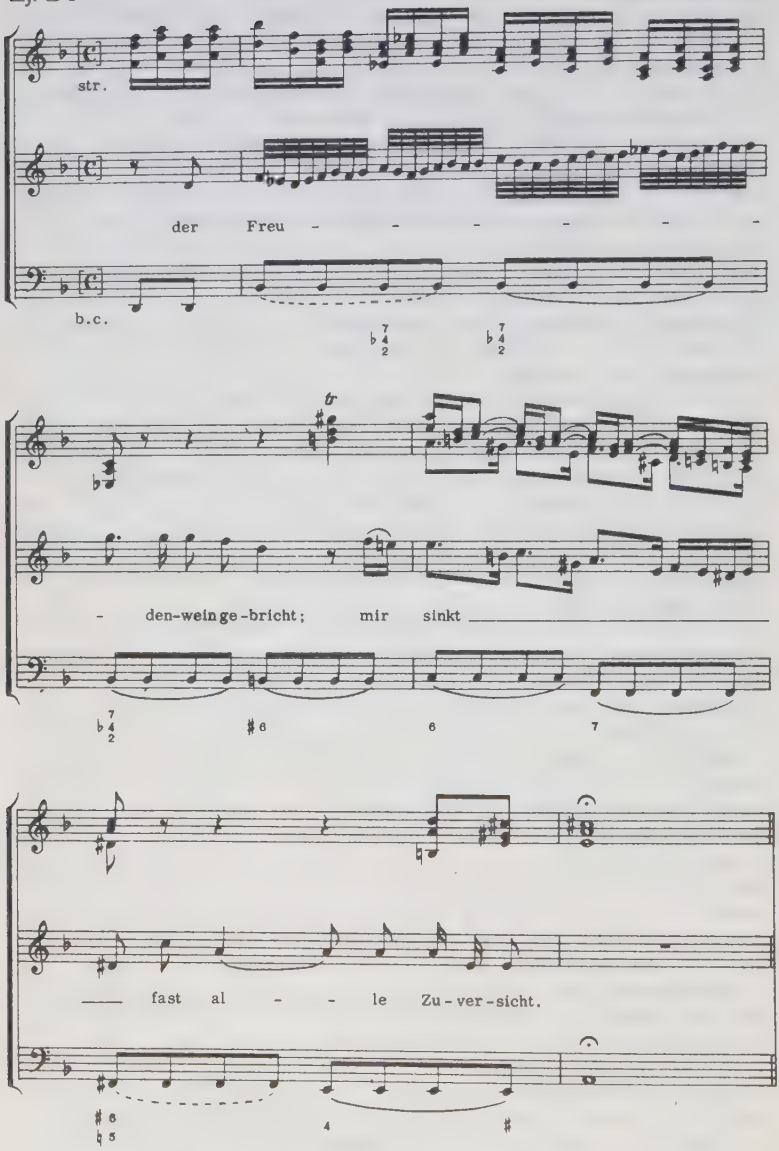
Esta cantata debió de estar seguida de otras por el estilo con una media de una al mes durante todo el año 1716, aunque no conocemos ninguna hasta diciembre; pero una súbita aceleración de su actividad dio como resultado unas cuantas cantatas para el segundo, tercero y cuarto domingos de Adviento[3]. Como hemos visto, la causa debió de ser la muerte de Samuel Drese el 1 de diciembre de 1716, mientras que la aparente interrupción en la producción de cantatas después de 1716 puede explicarse por la decepción de Bach al no ser nombrado *Kapellmeister.*

Con el nombramiento de Bach como *Thomaskantor* de Leipzig comenzó su período más importante como compositor para la iglesia. Era su obligación interpretar una cantata cada domingo y día festivo, con excepción del tiempo de penitencia, en Cuaresma, y los tres últimos domingos de Adviento, en que no se interpretaba ningún tipo de música concertada en la iglesia. El número necesario de cantatas para un ciclo anual era de unas sesenta y, por lo tanto, si Bach llegó a reunir cinco ciclos, como consta en la Necrología, deben de haberse acumulado en su librería de la Thomasschule unas trescientas. Es difícil hacer una estimación del número de obras que se han perdido, desde el momento en que entre las 198 publicadas por la BG y relacionadas por Schmieder, se incluyen algunas de atribución falsa, así como una serie de ellas dedicadas a bodas, funerales y otras celebraciones ajenas al año eclesiástico. Además es muy posible que los cinco ciclos anuales citados en la Necrología incluyeran cantatas de otros compositores copiadas y utilizadas por Bach. Sin embargo es incuestionable que un número considerable (tal vez unas cien) se ha perdido.

Las cantatas solían ser interpretadas durante el servicio principal o *Hauptgottesdienst.* Era el equivalente luterano de la misa católica; los anglicanos podrían verla como una combinación de los maitines y la comunión, que incluiría un sermón y (exceptuando ciertas festividades) la letanía. En Leipzig el servicio comenzaba a las siete de la mañana y solía durar hasta las once. La música incluía preludios y solos para

Ej. 24

BWV 155/i, comp. 14-18



(Me falta el vino de la felicidad; toda certidumbre me falla.)

órgano, motetes latinos (en su mayor parte seleccionados del *Florilegium Portense* de Erhard Bodenschaft), himnos y canto llano, así como la obra más importante, la *Stück* (la cantata), con acompañamiento de órgano y de otros instrumentos. La cantata solía estar relacionada con lo tratado en la lectura del Evangelio, al que seguía inmediatamente después, o bien tras el *Credo* latino. El sermón, que venía poco después, comenzaba alrededor de las ocho y duraba una hora, con lo que la cantata, que venía a durar unos veinte o veinticinco minutos, debía empezar entre las siete y media y las siete cuarenta. Desde luego no era la mejor hora para que unos instrumentistas y unos cantantes jóvenes se enfrentaran a la música de más difícil ejecución de todo el occidente europeo. En las mañanas frías, los chicos del coro tenían permiso para salir después de la cantata, pero si había segunda parte o estaba prevista otra cantata tenían que quedarse. En conjunto, las cantatas destinadas a los meses de invierno son más breves que las del resto de las estaciones.

La cantata era cantada por el primer coro de la Thomasschule en las dos principales iglesias, en domingos alternativos. Durante los tres primeros días de las tres festividades mayores (Navidad, Pascua y Pentecostés) se cantaba en la Nikolaikirche por la mañana y se repetía por la tarde en la Thomaskirche. Al día siguiente se invertía este orden y durante el tercero sólo se escuchaba en la Nikolaikirche. Bach inauguró su primer ciclo anual (o *Jahrgang*, para utilizar el término alemán correspondiente) en la Nikolaikirche, el primer domingo después de la Trinidad (30 de mayo) de 1723, con *Die Elenden sollen essen* (BWV 75); este ciclo se prolonga hasta el domingo de la Trinidad de 1724. Dada la cantidad de cometidos a que se veía obligado, especialmente durante las semanas anteriores a Navidad y Pascua, Bach se vio lógicamente obligado a echar mano de las cantatas que había compuesto en Weimar, y en ocasiones adaptó música anterior a textos nuevos, sobre todo en cantatas seculares. Pero la mayoría (al menos treinta y siete) de las cantatas de 1723-24 eran nuevas, y constituyen una muestra de la experimentación del compositor con diversas estructuras y, evidentemente, con diversos libretistas, aunque los textos son casi siempre anónimos. Las dos primeras cantatas (números 75 y 76) son obras en gran escala y a dos partes, con la estructura siguiente:

I Coro — R — A — R — A — R — Coral
II Sinfonía — R — A — R — A — R — Coral
(R = recitativo; A = aria)

La similitud estructural es incluso mayor que lo que sugiere el esquema. Ambos coros iniciales, cuyos textos están tomados de los Salmos, adoptan la forma de preludio y fuga; y en ambas cantatas la parte I del coral incluye interludios corales y se repite (en una estrofa distinta) al final de la parte II. Las demás cantatas de Bach no utilizan esta estructura, pero el «armazón» coral (un coro muy trabajado al comienzo y un coral llano al final) es típico de las cantatas de Leipzig en general. La simetría en la organización de los movimientos internos es algo que continuó interesando a Bach.

Evidentemente Bach intentaba, con sus primeras cantatas, causar impresión en los eclesiásticos, en los oficiales y en los feligreses de las dos principales iglesias de Leipzig, y parece que lo consiguió, a juzgar por cierta información de la prensa de la época, según la cual la cantata n.º 75 fue escuchada *mit guten applausu*. Pero un coro y una orquesta privados de los servicios de un *Kantor* durante dos años y desacostumbrados de las especiales exigencias de la música de Bach, no podían sentirse a gusto, por lo que las restantes cantatas nuevas del primer *Jahrgang* son de escala más modesta. Alfred Dürr ha llamado la atención sobre la distribución siguiente, que se repite con especial frecuencia:

1. Coro (texto bíblico) — R — A — R — A — Coral (números 25, 46, 69a, 77, 89*, 104, 105, 109, 136, 179).
2. Coro (texto bíblico) — R — Coral — R — A — R — Coral (números 40, 48, 64, 65, 67, 153).
3. Coro (texto bíblico) — A — Coral — R — A — Coral (números 37, 44, 86*, 144, 166*)[4].

Varias cantatas del primer *Jahrgang* consisten tan sólo en recitativo y arias, con un coral final, como en las cantatas de Weimar de 1715, algunas de las cuales fueron interpretadas de nuevo por entonces. Con la música de Navidad (que incluía el *Magnificat*) y con la *Pasión según San Juan* en preparación, es evidente que Bach no quería agobiar a su coro.

El segundo *Jahrgang* de Bach, en contraste con el primero, fue claramente planeado desde el principio como un ciclo unitario de cantatas corales. Poner música al texto de un coral estrofa a estrofa *per omnes versus)* había constituido uno de los tipos principales de cantata en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVII, pero hacia 1700 ya había sido superado por otros tipos que utilizaban textos mixtos. En 1724-25 Bach y sus libretistas desconocidos diseñaron un tipo de cantata enteramente nuevo, donde la primera y última estrofas (y excepcionalmente también otras) eran puestas en música sin alteración, mientras que las demás añadían una perífrasis en forma poética para recitativos y arias[5]. El tema mismo del himno es la base de una fantasía coral en gran escala que abre la cantata, a menudo con *ritornelli* orquestales temáticamente independientes, y la última estrofa recibe un tratamiento más simple, con los instrumentos doblando las voces. Los movimientos internos suelen ser independientes de la melodía coral, excepto en los casos en que el libretista emplea partes del texto original.

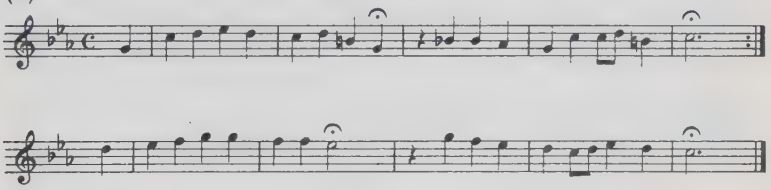
Una de las mejores cantatas es la número 93, *Wer nur den lieben Gott lässt walten,* para el quinto domingo después de la Trinidad (9 de julio) de 1724, basada en un himno de Georg Neumark publicado por vez primera en 1657 (ejemplo 25a). La cantata da comienzo con una magnífica fantasía coral, en que cada línea del himno está precedida por una elaboración contrapuntística del mismo, primero por la soprano y la contralto (¿solistas?), líneas 1 y 2, después por el tenor y el bajo, líneas 3 y 4, y finalmente por las cuatro voces, líneas 5 y 6. Mientras tanto, la orquesta desarrolla su propio material dentro de un armazón en *ritorne-*

llo. Los movimientos centrales de la cantata, dispuestos simétricamente (R - A - dueto - R - A), se refieren de un modo u otro al tema del coral.

Algunas de las transformaciones que sufre aparecen en el ejemplo 25 b-f.

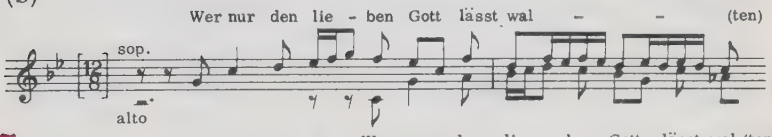
Ej. 25

(a)



(b)

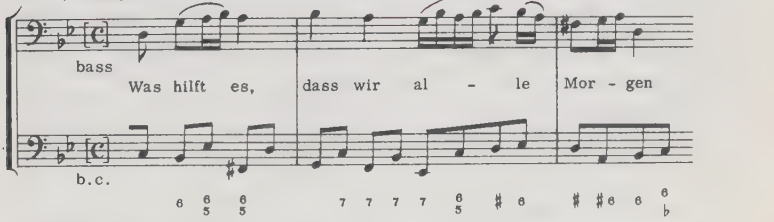
BWV 93/i, comp. 7-8



(Aquél que rige sólo por el Dios del amor)

(c) **Adagio**

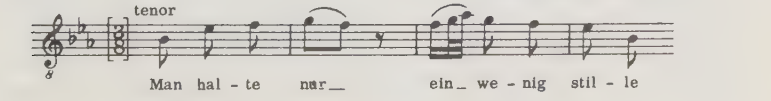
BWV 93/ii, comp. 9-11



(Qué se gana con que nosotros cada mañana...)

(d)

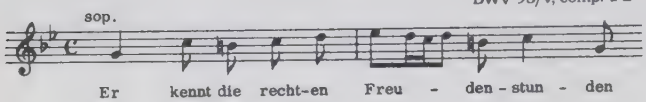
BWV 93/iii, comp. 17-20



(Uno está tranquilo un ratito)

(e)

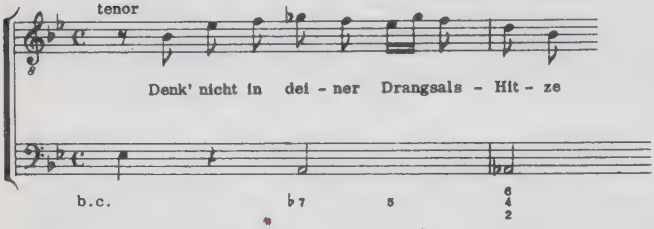
BWV 93/v, comp. 1-2



(El sabe cuándo conviene regocijarse)

(f)

BWV 93/ v, comp. 1-2



(No pienses en medio de la aflicción)

La cantata concluye con la habitual armonización a cuatro voces de la melodía coral. A un oído moderno puede parecerle que se ganaría en arquitectura musical al comenzar la obra de esta manera y colocar la fantasía coral al final. Pero esto supone aplicar un criterio de sala de conciertos a una obra destinada a la liturgia. Cuando Schelle era *Thomaskantor* en Leipzig lo acostumbrado era preceder el sermón de una cantata coral, y que a continuación los fieles cantaran el mismo coral. Posiblemente en tiempos de Bach aún se mantenía la costumbre de que la congregación cantara el coral final (aunque las alteraciones a que a menudo somete Bach la melodía puedan sugerir lo contrario); pero en cualquier caso, un sentimiento de participación común en el coral aseguraría el sentido de culminación que parece necesitar una sesión de concierto moderna.

La serie de cantatas corales tuvo un final prematuro después del 25 de marzo 1725 (fiesta de la Anunciación), cuando se interpretó una de las más bellas de todas, *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BWV 1). Es un misterio la razón por la cual abandonó el ciclo de cantatas corales en este punto. Se ha sugerido que tan sólo pretendería un cambio después de componer el mismo tipo de cantata durante nueve meses, pero no parece probable que fuera así. Otra posibilidad es que, por alguna razón, perdió a su libretista; vale la pena señalar que en todas las cantatas corales posteriores volvió a utilizar el antiguo tipo *per omnes versus*. O tal vez se produjeron cambios en el personal del coro. De las doce cantatas del período comprendido entre Pascua y el domingo de la

Trinidad de 1725, no menos de cinco utilizan el coro sólo en el coral final y, en algunos casos, éste puede ser interpretado por los solistas. Las nueve últimas corresponden todas ellas a textos de la poetisa de Leipzig Marianne von Ziegler, cuyo énfasis en la fe y los sentimientos individuales atrajeron a Bach hacia sus versos por aquella época.

La cantata 176, *Es ist ein trotzig, und verzagt Ding,* supuso el cierre de un nuevo ciclo en el domingo de la Trinidad, pero en esta ocasión no empezó inmediatamente un nuevo *Jahrgang.* En los seis meses siguientes debió de utilizar cantatas antiguas o interpretó obras de otros compositores. Las únicas cantatas nuevas de este período son las números 168, 137 y 164, para el noveno, decimosegundo y decimotercer domingo después de la Trinidad, respectivamente, y la número 79, para la fiesta de la Reforma (31 de octubre); la número 137 es una cantata coral *per omnes versus,* compuesta probablemente para rellenar un hueco en el *Jahrgang* anterior. La intención de Bach debió de ser la de reajustar su ciclo de cantatas para que coincidiera con el año eclesiástico, que comenzaba el primer domingo de Adviento. Es una lástima, por otra parte, que no nos quede constancia de lo que se hizo ese domingo de 1725, pero acaso es significativo que la cantata para el día de Navidad, *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110), dé comienzo con una obertura francesa (adaptación de la de la suite orquestal número cuatro). Sólo otras cinco cantatas de las que se conservan comienzan de ese modo, y al menos cuatro de ellas guardan relación con una inauguración[6]: la número 61 fue destinada al primer domingo de Adviento de 1714, la número 119 a la inauguración del concejo de la ciudad de Leipzig de 1723, la número 194 a la inauguración del nuevo órgano de Störmthal en noviembre de 1723, y la número 20 para abrir el segundo ciclo de cantatas en 1724. La número 110, por consiguiente, puede significar el comienzo del tercer *Jahrgang,* y posiblemente Bach debió de considerar adecuado incluir una obertura para la fiesta de celebración del comienzo de la vida de Cristo en la tierra.

Desde las Navidades de 1725 hasta Adviento de 1726 la secuencia de cantatas nuevas se produce prácticamente sin interrupción (las lagunas se producen sobre todo alrededor de Pentecostés), a pesar de lo cual constituyen un ciclo extrañamente heterogéneo. Algunas de ellas incluyen movimientos orquestales compuestos en Köthen, varias son para una o dos voces solistas, y algunas de las interpretadas entre el 28 de julio y el 3 de noviembre exhiben una parte solista de carácter virtuoso para el órgano. No puede decirse que todas pertenezcan a Bach. Entre la festividad de la Purificación (2 de febrero) y el decimotercer domingo después de la Trinidad (15 de septiembre) utilizó, al menos en dieciocho ocasiones, cantatas de su primo lejano Johann Ludwig Bach, *Kapellmeister* de Meiningen. Una de éstas, *Denn du wirst meine Seele,* para el domingo de Pascua, fue incluida en la BG como obra original (BWV 15). Los libretos de las cantatas de J. L. Bach poseen un diseño en dos partes: la parte I comienza con un pasaje del Antiguo Testamento (AT) y la parte II con uno del Nuevo Testamento (NT). La organización del resto de la cantata puede variar ligeramente, pero el modelo es el siguiente:

I: AT – R – A II: NT – A – R – Coro – Coral.
(R = recitativo; A = aria o dueto)

El mismo diseño aparece en siete de las cantatas, aparte de las nueve o diez nuevas que J. S. Bach compuso para los servicios normales de Leipzig en el mismo período: las números 17, 39, 43, 45, 88, 102 y 187. El libretista es desconocido, pero esas siete cantatas, junto con las dieciocho de J. L. Bach, aparecen en un ciclo anual publicado (y no por primera vez) en Rudolstadt en 1726. Christoph Helm, en una época *Kantor* en Rudolstadt y luego pastor en Berga-Kelbra, cerca de Nordhausen, pudo haber sido el autor[7].

Dürr y otros consideran que el tercer ciclo de cantatas se extiende hasta la Septuagésima (9 de febrero) de 1727. La cuestión de un cuarto *Jahrgang* con textos de Picander ha dado lugar a una gran controversia entre los estudiosos de Bach. Los argumentos de ambas partes se basan en una inferencia a partir del prefacio de Picander a la primera edición (hoy perdida) de su *Cantaten auf die Sonn- und Fest- Tage durch das gantze Jahr* (Leipzig, 1728):

«He decidido completar las presentes cantatas para mayor gloria de Dios, animado a ello por mis buenos amigos y mi propia devoción. He emprendido la tarea con el mejor ánimo y puedo enorgullecerme de que cualquier ausencia de encanto poético puede ser mejorada por la belleza [de la música del] incomparable Herr *Kapellmeister* Bach y de que estas canciones puedan ser interpretadas en los servicios de las principales iglesias de Leipzig.»

Con toda seguridad, Picander escribió los textos especialmente para Bach, y probablemente en colaboración con él. En lugar de seguir el año eclesiástico, empiezan por el día de San Juan y concluyen con el cuarto domingo después de la Trinidad. Pero sólo siete de las cantatas de Bach (BWV 145, 149, 156, 159, 171, 174 y 188) y fragmentos de otras dos (BWV 197a e *Ich bin ein Pilgrim auf der Welt*), de las que se conservan, tienen texto de Picander. Si Bach compuso música para los demás textos, lo que es muy probable, su desaparición representa una de las más lamentables pérdidas de toda la historia de la música.

Del quinto *Jahrgang* mencionado en la Necrología no queda ni el más ligero rastro. Muchas de las cantatas posteriores a 1728 fueron compuestas para rellenar huecos de ciclos anteriores. Incluyen varios movimientos paródicos y buena cantidad de composiciones de carácter virtuoso, lo mismo para instrumentos que para voces solistas. Un espléndido ejemplo de esto último es el «Aleluya» con que finaliza la cantata 51, *Jauchzet Gott in allen Landen!,* para soprano, trompeta, cuerda y continuo. Dentro de tan amplia tradición, es éste probablemente el más brillante Aleluya para solistas compuesto antes del que concluye el *Exsultate, jubilate* de Mozart (K 165/158a).

La variedad de la estructura y orquestación de las cantatas de Bach contrasta con la uniformidad que suele encontrarse en los ciclos de

cantatas de sus contemporáneos luteranos. Incluso su estructura tonal es comparativamente irregular. La práctica habitual, lo mismo en las cantatas sacras que en las profanas, consistía en comenzar y concluir en la misma tonalidad, lo que no sucede en más o menos una cuarta parte de las cantatas de Bach en Leipzig. La presencia del mismo tema del himno tanto en el movimiento inicial como en el de conclusión asegura realmente la unidad de todas las cantatas corales; Bach debió de considerar que el relativo mayor o (lo que es más sorprendente) el relativo menor podían constituir una tónica sustitutoria con ese propósito, pero en muchos casos las tonalidades inicial y final poseen una relación menos estrecha. Se ha sugerido que en algunas cantatas, como la número 104 (que empieza en *sol mayor* y concluye en *la mayor*), utilizó Bach la «tonalidad progresiva» como medio de iluminar el texto, pero en muchos otros casos pueden explicarse como resultado de los cambios sufridos en el transcurso de la historia de las obras. El esquema tonal de la cantata 136 (que comienza en *la mayor* y termina en *si menor*) apoya la teoría de Dürr de que la obra supone la nueva utilización de gran cantidad de material antiguo.

En las obras nuevas las connotaciones expresivas de ciertas claves cumplían un importante cometido. Las cantatas para las fiestas eclesiásticas mayores, los grandes acontecimientos cívicos o (en sus formas originales) las celebraciones regias, se encuentran sobre todo en *do mayor* o *re mayor,* las claves en que estaban afinadas las trompetas en tiempos de Bach. *Fa mayor,* el tono de afinación de las trompas, solía ser preferido en obras destinadas al exterior, como la n.° 1, *Wie schön leuchtet der Morgenstern* («Cuán bella es la luz de la estrella de la mañana»). *Sol menor* solía ser la clave escogida para la expresión de sentimientos más oscuros, mientras que *si menor* ha sido asociado al intento de expresión por parte de Bach del sufrimiento paciente, como se advierte en su utilización en las Pasiones y en la *Misa en si menor*[8]. También es muy particular de Bach el uso de *la mayor* y *mi mayor* para expresar ternura y erotismo; se encuentra un bello ejemplo de esto en la cantata 49, *Ich geh und suche mit Verlangen,* uno de los diversos diálogos de las cantatas entre Cristo y el alma como amantes.

Las secciones más impresionantes de las cantatas de iglesia son los grandes movimientos corales al comienzo de la mayor parte de ellas. Predominan las fantasías corales, pero también pueden encontrarse otros tipos de estructura. Ya hemos aludido al significado de la obertura francesa en este contexto. Son más habituales las formas en *ritornello,* que deben mucho a los modelos del *concerto* (y que en ocasiones utilizan material de *concerto*), así como movimientos danzantes *da capo* que a menudo utilizan material de obras seculares. También son comunes las fugas, lo mismo en el estricto *stile antico,* con instrumentos que doblan las voces, que en en el estilo moderno, con apoyo orquestal independiente. El concepto «de permutación» ha sido utilizado para un tipo de fuga con tres contrasujetos que pasa de voz a voz en varias claves y combinaciones. La ventaja práctica de esta textura en fuga de gran elaboración era que la música se aprendía y era recordada con facilidad. Un ejemplo

temprano y muy atractivo puede encontrarse en el coro inicial de *Himmelskönig, sei willkommen* (número 182, 1714), que, sin embargo, no es una fuga, sino un coro *da capo* cuya primera sección es fugada. En las fantasías corales Bach encontró una manera también válida de ahorrar tiempo de ensayos y de preservarse contra cualquier accidente durante la interpretación pública, consistente en aplicar notas largas a las sopranos en la melodía coral, y probablemente doblándolas con instrumentos de viento: trompa, trompeta o corneta. Los grandes coros del comienzo de la *Pasión según San Mateo* aportan algunos ejemplos familiares, pero algunas de las fantasías corales de las cantatas no son menos magistrales, como en el caso de *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (número 1), con sus *ritornelli* a la manera de *concerto*, y *Jesu, der du meine Seele* (número 78), que es al mismo tiempo un movimiento coral y una *passacaglia*.

Coros como éstos se encuentran entre las obras más justamente valoradas de Bach y, sin embargo, las cantatas no son obras principalmente corales. Los recitativos y las arias superan ampliamente en número a otro tipo de movimientos, con lo que los coros que prevén las cantatas han de permanecer a menudo en silencio durante la mayor parte del tiempo. La naturaleza del recitativo en Bach ha sido frecuentemente mal interpretada, y lo es aún cuando un cantante lo declama con un estudiado respeto hacia el valor de las notas escritas o intenta una expresión llena de significado en las fórmulas melódicas convencionales. Los recitativos de Bach son de un mérito raras veces mayor que el de sus contemporáneos que componían para la ópera; su asociación con la música sacra ha llevado a cantantes y comentaristas a buscar en ellos un grado de expresividad que en realidad corresponde a las arias. La única ventaja de Bach sobre el compositor de ópera es que, sin tener que someterse a acción escénica alguna, puede enfrentarse a todas las posibilidades del texto en cuanto a expansión lírica y descripción simbólica o pictórica. En una o dos ocasiones los resultados bordean lo grotesco, como en el notorio recitativo del bajo en la cantata 152, donde las palabras *zum Fall* («en la caída») están acompañadas por un salto de décima descendente, hasta un *re sostenido* bajo, o en la cantata 78/v, donde un salto aún mayor es utilizado para sugerir el sepulcro. Pero normalmente el gusto de Bach iguala a su imaginación. Las palabras que expresan movimiento atraen infaliblemente el melisma adecuado; palabras como «dolor», «pesar», «tormento», etc., suelen ser expresadas armónicamente mediante una séptima disminuida o algún otro acorde cromático, o melódicamente mediante el intervalo de quinta o cuarta disminuida; y palabras como *Freude* («alegría») y sus derivados se emparejan con pasajes melismáticos, a veces de ritmos atrevidos y a menudo de considerable longitud.

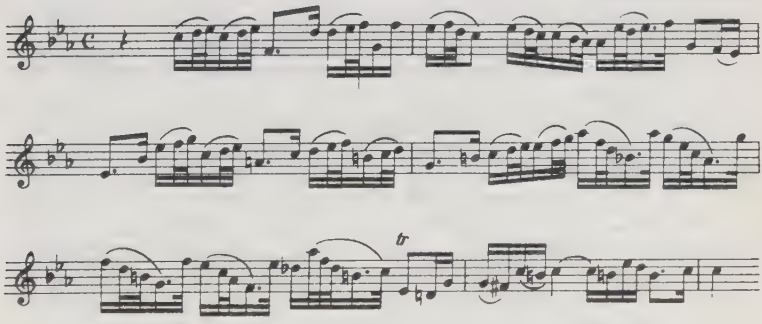
Tales fórmulas expresivas pertenecen al acervo común de todos los compositores de música vocal del Barroco. Bach hace uso del mismo con una inventiva mayor de lo habitual, pero es en las arias y en los duetos donde puede encontrarse su auténtica originalidad, ya que en ellos transforma estructuras aceptadas y propone otras en unos términos que

las colocan aparte de las arias de sus contemporáneos. Varias arias, sobre todo en las cantatas anteriores a Leipzig y de nuevo en el segundo *Jahrgang,* se basan en melodías corales. Si aún es utilizado el texto del coral, la melodía estará normalmente adjudicada a la voz, con un contrapunto instrumental independiente y compuesto ex profeso. Un ejemplo familiar lo encontramos en *Zion hört die Wächter singen*, de la cantata 140; otro es *Ach bleib' bei uns*, en la número 6. Sus texturas en trío y la elegancia de sus nuevas contramelodías las convirtieron en firmes candidatas para arreglos organísticos cuando le fueron solicitados a Bach algunos preludios corales para el editor J. G. Schübler hacia 1748.

El aria *da capo* (A—B—A) aparece pronto, pero la anterior a las cantatas de Weimar es breve, rudimentaria en su esquema tonal y su diseño en *ritornello*, además de escasa en número (a causa de la naturaleza de los textos). Bajo la influencia de la italianizante corte de Weimar, las arias *da capo* de Bach crecieron en cantidad e importancia, con sustanciales *ritornelli* integrados en las frases vocales. Un buen ejemplo lo constituye *Kreuz und Krone sind verbunden*, de la cantata 12 (1714), que debió de inaugurar un tipo común de aria en modo menor cuya doliente expresividad debe mucho a la participación del oboe solista. La larga y sinuosa melodía del oboe en el *ritornello* inicial se repite enteramente tras la frase vocal del comienzo y de nuevo al final de la primera sección del aria. Esto significa que los compases del ejemplo 26 se escuchan en seis ocasiones sin alteración y en la misma tonalidad.

Ej. 26

BWV 12/iv, comp. 1-7



Bach siguió empleando la estructura convencional *da capo* (especialmente en las cantatas profanas, donde también es utilizada para los coros), pero pronto advirtió sus dos defectos principales: la repetitividad y el pesado énfasis de la tónica. Una manera de evitar esto era prescindir del *da capo* y repetir la segunda mitad de la estrofa en lugar de la primera. Un ejemplo es la siguiente aria de la cantata 78:

1. Das Blut, so meine Schuld durchstreicht,
2. Macht mir das Herze wieder leicht — *A*
3. Und spricht mich frei.
4. Ruft mich der Höllen Heer zum Streite,
5. So stehet Jesus mir zur Seite, — *B*
6. Das ich beherzt und sieghaft sei.

(La sangre [de Cristo], que limpia mi culpa, aligera de nuevo mi corazón y me hace libre. Si el ejército del Infierno se levantara contra mí, con Jesús a mi lado nada habría de temer y acabaría victorioso.)

La fórmula convencional habría desarrollado una cadencia en la tónica al final de la línea 3 y habría repetido las líneas 1-3 (A) después de las líneas 4-6 (B). Sin embargo, lo que hace Bach es llegar al relativo mayor en la línea 3 y luego desarrolla dos veces la sección B y consigue así un amplio diseño binario (A- B1-B2), dejando que el *ritornello* instrumental (flauta y continuo) suministre los elementos adecuados de recapitulación. La estructura puede ser esquematizada de este modo:

Ritornello:	A —	Rit —	B1 —	Rit —	B2 —	Ritornello
Tonalidades:	sol	si bemol	si bemol	mi bemol	do	sol

(Rit = parte sólo de *ritornello*).

La relación de arias como ésta con la estructura de *ritornello* del *concerto* barroco es evidente y no precisa ser recalcada.

Cuando esta clase de estructura está relacionada con un texto *da capo* (donde A2 sustituye a B2 en el esquema anterior) el resultado es lo que los modernos estudios analíticos de la música de Bach denominan frecuentemente un aria *da capo libre*. El término es válido para los casos en que A1 y A2 difieren tanto como B1 y B2 en el ejemplo que acabamos de analizar. Pero en muchos otros la sección A2, lejos de ser un *da capo* «libre» de A1, se encuentra con él en la misma relación que la recapitulación con respecto a la exposición en la forma sonata clásica. En otras palabras, A2 recapitula la música de A1 con los ajustes estrictamente necesarios para concluir en la propia tonalidad. Nuestro vocabulario analítico carece de un término que diferencie esta estructura; el de «*da capo* modificada», aunque no por completo satisfactorio, puede ser utilizado aquí en ese específico sentido.

Este tipo de aria no tiene su origen en Bach —en la primera ópera de Alessandro Scarlatti, *Gli equivoci nel sembiante* (1679), aparece una forma embrionaria, lo mismo que en las óperas de Carlo Pallavicino (fallecido en 1688)[9]—, pero Bach debió de ser el único que la cultivó en la primera mitad del siglo XVIII. Pueden encontrarse ejemplos aislados en las cantatas de Weimar (por ejemplo, BWV 54/III; 63/v; 182/iv, vi),

pero fue sólo en los años de Leipzig cuando comenzó a aparecer casi con la misma frecuencia que el aria *da capo* convencional. La cantata 22, compuesta para la *Probe* de Leipzig en 1723, contiene un aria *da capo* modificada, *Mein Jesu, ziehe mich nach dir*, en *do menor*, con oboe *obbligato*, que permite una interesante comparación con el de la cantata 12 a que nos hemos referido antes: en este caso sólo se recapitula la primera oración de A1. El aria primera de la cantata de Año Nuevo *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (BWV 171, ¿1729?) muestra un ejemplo más desarrollado de esta estructura.

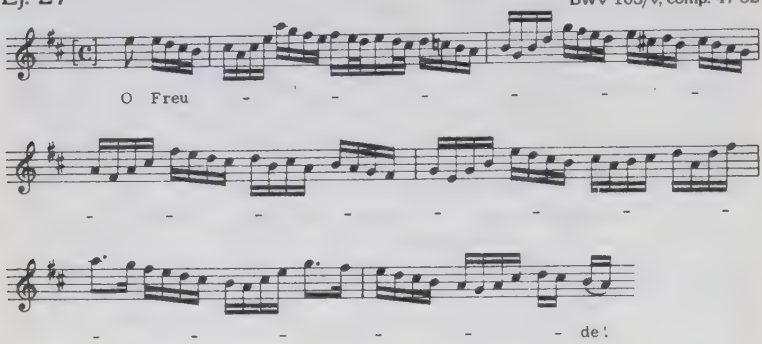
En ésta, lo mismo que en la mayor parte de las otras arias *da capo* modificadas, la «recapitulación» comienza en la tónica, pero ocasionalmente Bach introduce el *da capo* en la subdominante, anticipando un procedimiento que se encuentra a menudo en movimientos de sonata del joven Schubert y de sus predecesores vieneses inmediatos. En tales casos, la música de la sección primera puede repetirse exactamente en la nueva tonalidad, sólo con los cambios necesarios para que las partes tengan el necesario ajuste instrumental o vocal. Posiblemente el más temprano ejemplo de *da capo* de subdominante se da en el dueto inicial de *Du wahrer Gott und Davids Sohn* (BWV 123, 1723), que debió de ser inducido por el deseo de intercambiar las partes de soprano y contralto en el *da capo*; consideraciones semejantes debieron de decidir la elección de un *da capo* de subdominante en el *terzetto Ach, wenn wird die Zeit erscheinen* en la Parte V del *Oratorio de Navidad* (que probablemente es una parodia). Pero también hay *da capos* de subdominante en una docena y media de arias solistas. La acusación de pereza (poco justificada) que se ha hecho a Schubert por sus recapitulaciones en subdominante no cabe en este caso, ya que la alternativa convencional exige un esfuerzo menor. La relación entre el aria *da capo* modificada de Bach y la forma sonata entonces emergente es un tema que aún precisa de investigación (ver página siguiente, arriba).

La ilustración de imágenes particulares del texto se adecua necesariamente, en las arias, a consideraciones puramente musicales que no se aplican a los recitativos, pero Bach normalmente intenta desarrollar un melisma apropiado cuando las palabras así lo exigen. *Freude* («alegría»), en particular, nunca deja de evocar la respuesta adecuada, a veces de considerable longitud (ejemplo 27).

La instrumentación de las cantatas por parte de Bach es tema que constituiría un estudio por sí mismo, pero aquí no podemos sino referirnos a él brevemente. La mayor parte de las cantatas de Leipzig están orquestadas para coros a cuatro voces y normalmente para tres o cuatro solistas, con una orquesta de cuerda, oboes y continuo (órgano), a los que se puede añadir trompeta (y percusión si se utilizan dos trompetas), trompa, flauta, flauta dulce, oboe *d'amore*, oboe *da caccia*, fagot, violoncelo *piccolo* y viola *da gamba*. Además, el *cantus firmus* de los movimientos corales suele estar doblado por una corneta (instrumento de madera, cubierto de piel, muy antiguo, pero de técnica muy limitada), mientras que en los movimientos a modo de motete las voces bajas pueden también ser reforzadas con trombones. La instrumentación en Bach es

Ej. 27

BWV 103/v, comp. 47-52



¡Oh, júbilo!

una rica mezcla de lo más nuevo y lo casi obsoleto; sin duda la orquestación de una cantata particular se veía determinada por los intérpretes (y a menudo por los instrumentos) disponibles. Podemos observar, por ejemplo, que la flauta es un instrumento utilizado sólo raras veces hasta después del primer *Jahrgang,* o que las partes para violoncelo *piccolo* aparecen con mayor frecuencia en abril y mayo de 1725, o que las cantatas con órgano *obbligato* se concentran en los últimos meses de 1726. Sin embargo, no es probable que las disponibilidades instrumentales de Leipzig cambiaran de una semana a otra, y aunque las cantatas para domingos y festivos sucesivos se coloquen una junto a otra, es sorprendente ver lo infrecuente de obras contiguas que soliciten los mismos instrumentos[10]. Evidentemente, la elección de los instrumentos por Bach estaba determinada también por otras consideraciones, la menor de las cuales no era lo relativo a la naturaleza del texto o su lugar en el año eclesiástico.

Sólo podemos referirnos aquí a unos cuantos procedimientos entre los que Bach empleó en su escritura orquestal, en servicio de la interpretación simbólico-pictórica de los textos. Uno de ellos es la utilización de cuerdas punteadas. Una línea de bajo en *pizzicato* es bastante corriente en Bach, pero raras veces marca el *pizzicato* para toda la sección de la cuerda, excepto cuando se trata de ilustrar algún punto específico del texto. En el recitativo del bajo de la cantata 61, por ejemplo, las cuerdas en *pizzicato* acompañan las palabras desde *Revelation* 3:20; «He aquí que me encuentro ante la puerta y llamo.» En otros contextos el *pizzicato* es utilizado (a veces también con notas reiteradas de flautas) para evocar el sonido de campanas fúnebres. Un ejemplo especialmente bello lo encontramos en el coro inicial de la cantata 8, *Liebster Gott, wann werd' ich sterben?* («Amadísimo Señor, ¿cuándo moriré?»); en las cantatas 73 y 95 hay arias con efectos de campanas semejantes. El ejemplo tal vez más elaborado de ese tipo de campanilleo se da en el recitativo *Der Glocken*

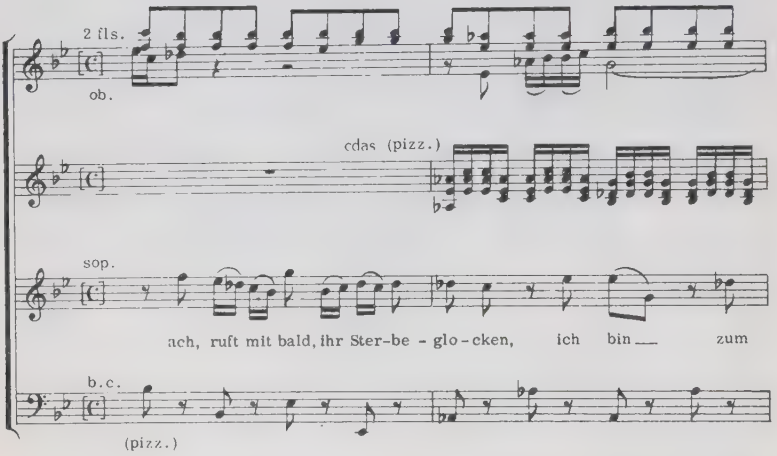
	Tonalidad		Compases
A^1	*la mayor*	Ritornello (2 violines, b.c.)	1-15
(«Exposición»)	*la mayor*	1. Herr, so weit die Wolken gehen	15-26
		2. Geht deines Names Ruhm	
		1.	
		1.	
		2.	
		1.	
		2.	
	mi mayor	Ritornello (abreviado)	26-34
	mi mayor	3. Alles, was die Lippen rühret	34-44
		4. Alles, was noch Odem führt	
		5. Wird dich in der Macht erhohen	
B		3, 4, 5: repetición	
(Sección media)	*si menor*	Ritornello (una parte)	44-46
		3, 4, 5: repetición	46-56
		3, 4, 5: repetición	
	fa sostenido menor	Ritornello (una parte)	56-60
	la mayor	1.	60-71
		2. como en «exposición»	
		1.	
A^2		1.	
(«Recap»)		2. transportado para concluir	
		1. en la tónica	
		2.	
	la mayor	Ritornello (completo)	71-85

bebendes Getön («El tembloroso sonido de las campanas») de la *Trauer Ode* (BWV 198), pero no es menos sorprendente la entrada de las cuerdas en *pizzicato* con las palabras *ach, ruft mich bald, ihr Sterbeglocken* («Ah, llamadme pronto, mortuorias campanas»), en el aria *Die Seele ruht*, de la cantata 127 (ejemplo 28). Lo que hace este pasaje tan extraordinariamente efectivo es que las cuerdas agudas permanecen en silencio durante el aria. Otra pieza expresiva de una ilustración textual, que implica más la eliminación que la adición del timbre de la cuerda, aparece al final de un recitativo sin acompañamiento en la cantata 165. En *wenn alle Kraft vergehet* («Cuando pierda toda mi fuerza») el sonido de las cuerdas agudas se difumina y deja que sólo el bajo complete la cadencia, sin apoyo del continuo.

Una forma especial de interpretación del texto —que a veces va más allá del estricto sentido del mismo— consiste en la cita instrumental de una melodía. Esto es una característica particular de las cantatas de Weimar; en las revisiones que realizó en Leipzig, Bach transportó a menudo la parte a una voz con las palabras adecuadas del coral. Un ejemplo dramático se da en el recitativo sin acompañamiento de la parte II de la cantata 70, que, sin embargo, tiene que pertenecer sólo a la

Ej. 28

BWV 127/iii, comp. 31-3



(Ah, llamadme pronto, campanas funerarias, no temo morirme.)

versión de Leipzig (1723), ya que el texto de Adviento de Franck, objeto de la composición de Bach en 1716, no incluía recitativo alguno. La interpolación presenta una visión del Juicio Final. En la frase *und der Posaunen Schall* («y el sonido de la trompeta»)[11] hace su entrada la trompeta con la melodía coral *Es ist gewisslich an der Zeit,* una suerte de *Dies irae* que había sido muy popular durante la Guerra de los Treinta Años. El efecto es pavoroso, incluso para una audiencia moderna ajena a semejante asociación; para los congregantes de Bach debió de resultar sobrecogedor.

Hay una serie de razones que permiten comprender por qué las cantatas son hoy día las menos interpretadas de las grandes obras de Bach. Su duración, su instrumentación a menudo desusada, la lejanía de sus sentimientos y su lenguaje para las modernas audiencias, todo ello contribuye a que sean consideradas obras de difícil programación. El resultado es que, al margen de una o dos favoritas, permanecen ampliamente desconocidas para muchos que cuentan las *Pasiones,* el *Magnificat* y la *Misa en si menor* entre sus experiencias musicales corrientes. Tal vez sea mejor así. Bach no debió de pretender que sus cantatas le sobrevivieran demasiado, y no todas son obras maestras. Pero lo mejor de ellas no está superado por lo que podemos encontrar en sus restantes obras, y la emoción del descubrimiento puede hacerlas dignas de un aprecio superior al que acaso tendrían de pasar constantemente ante nosotros.

Motetes y Magnificat

El motete fue mucho menos importante que la cantata en la liturgia luterana. Los motetes latinos se cantaban en las vísperas del domingo por la tarde y al comienzo del principal servicio matinal, el *Hauptgottesdienst;* también debieron de cantarse durante la comunión. El repertorio de Leipzig se entresacaba del *Florilegioum Portense* de Erhard Bodenschaftz, que era una antología compilada entre 1603 y 1621 a partir de piezas, casi siempre a ocho voces, de compositores alemanes, italianos y flamencos del siglo XVI y comienzos del XVII. La música era relativamente simple y sólo una pequeña parte de los 270 motetes de la antología eran utilizados, y por ello eran aprendidos y recordados con facilidad. La poca importancia que Bach concedía a los motetes se refleja en su memorándum de 1730 sometido al concejo de Leipzig, en el que dividía los cantantes disponibles en tres grupos: los que podían cantar música figural (por ejemplo, cantatas), los cantantes de motetes y los que sólo podían seguir un coral. Un rápido examen de los motetes del propio Bach es suficiente para advertir que no se trata de obras destinadas al uso habitual de las iglesias de Leipzig, sino de piezas compuestas para ocasiones especiales que requerían los mejores cantantes disponibles. Existen siete, incluido *Lobet den Herrn* (BWV 230), cuya autenticidad ha sido discutida. Debieron de ser compuestos principalmente para funerales y fiestas conmemorativas. Como género el motete se distingue de la cantata, en lo relativo al texto, en que no utiliza el verso «madrigal»[12], y en lo musical, por la ausencia de números para solistas (recitativos, arias, duetos, etc.) y de partes instrumentales independientes. Una excepción la constituye *O Jesu Christ, mein Lebens Licht* (BWV 118), que utiliza instrumentos de viento; fue publicado en BG entre las cantatas. Cuatro de los motetes son para doble coro, según una tradición alemana a la que contribuyeron también otros miembros de la familia Bach. *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (BWV 226) fue compuesto para el funeral del *Rektor* de la Thomasschule, J. H. Ernesti, que tuvo lugar el 20 de octubre de 1729. *Komm, Jesu, komm!* (BWV 229) y *Fürchte dich nicht* (BWV 228) también debieron de ser compuestos para algún funeral o fiesta conmemorativa, pero no podemos asociarlos a ocasión concreta alguna. Estas tres obras demuestran un sorprendente dominio de un medio difícil, como por ejemplo en la magistral combinación de coral y fuga en *Fürchte dich nicht.* Otra característica es la casi total ausencia de cualquier clase de expresión sombría, como sería de esperar en una música funeraria. Tan decididos y alegres parecen en ocasiones que se ha pensado que, por ejemplo, el motete a ocho voces *Singet dem Herrn* (BWV 225) no es música funeraria. Muchos autores consideran que se trata de una obra para Año Nuevo, y Konrad Ameln, que la editó para la NBA, ha sugerido que pudo ser compuesta para el cumpleaños de Friedrich August I, celebrado el 12 de mayo de 1727. Cualquiera que fuera el destino de esta obra, lo cierto es que es una de las más brillantes piezas de contrapunto nunca compuestas, incluso por el mismo Bach. Es éste el

motete que tanto impresionó a Mozart cuando lo oyó en Leipzig en 1789.

De expresión más solemne (acaso también se trata de una pieza funeraria) es *Jesu, meine Freude* (BMV 227), a cinco voces, el más conocido de los motetes de Bach. Las seis estrofas del himno de Johann Franck están separadas mediante versos del capítulo octavo de la epístola a los Romanos, formando una suerte de estructura en *ritornello* de una simetría especialmente notable.

1.	Coral, estrofa 1	Mi menor	a 4 (SATB)
2.	Romanos 8, 1	Mi menor	a 5 (SSATB)
3.	Coral, estrofa 2	Mi menor	a 5 (SSATB)
4.	Romanos 8, 2	Mi menor	a 3 (SSA)
5.	Coral, estrofa 3	Mi menor	a 5 (SSATB)
6.	Romanos 8, 9	Sol mayor	a 5 (SSATB)
7.	Coral, estrofa 4	Mi menor	a 4 (SATB)
8.	Romanos 8, 10	Do mayor	a 3 (ATB)
9.	Coral, estrofa 5	La menor	a 4 (SSAT)
10.	Romanos 8, 11	Mi menor	a 5 (SSATB)
11.	Coral, estrofa 6	Mi menor	a 4 (SATB)

S = sopranos; A = altos (contraltos); T = tenores; B = bajos.

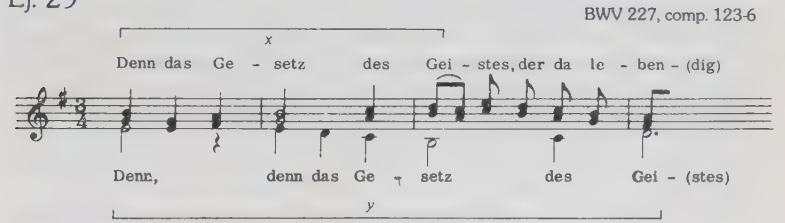
El motete está estructurado por dos armonizaciones idénticas de la melodía coral, mientras que los demás movimientos impares tratan la misma melodía con mayor libertad; los números 3 y 7 con texturas más ricas, el 9 como un preludio coral y el 5 como una paráfrasis libre y amplia. El número seis es una pieza central fugada. Los números 4 y 8 están destinados a las tres voces más altas y las tres más bajas, respectivamente, y su simetría queda realzada mediante referencias temáticas cruzadas (ejemplo 29). La relación entre el número 2 y el 10 es aún mayor, ya que el 10 es una parodia (tanto en el sentido del siglo XVI como en el del XVIII) del número 2.

El *Magnificat* era cantado en las vísperas, normalmente para canto llano y en la versión alemana de Lutero *(Meine Seele erhebet den Herrn).* Sin embargo, en las festividades principales se solía interpretar una versión más elaborada en latín. La primera versión del *Magnificat* de Bach (BWV 243a), compuesta para el día de Navidad de 1723, fue compuesta en *mi bemol* (si sonaba o no realmente en esa tonalidad es otra cuestión) y orquestada para coro a cinco voces, solistas y un conjunto compuesto de flautas, oboes, trompetas, percusión, cuerdas y continuo. El texto se divide en doce breves secciones, con lo que se consigue una agradable variedad de movimientos solistas y corales que permiten a Bach una gama de ilustración musical de ciertas palabras y frases. La repentina entrada del coro en *Omnes generationes* y la recapitulación de la música del principio en *Sicut erat in principio* constituyen dos ejemplos de ello, que continúan una amplia tradición de

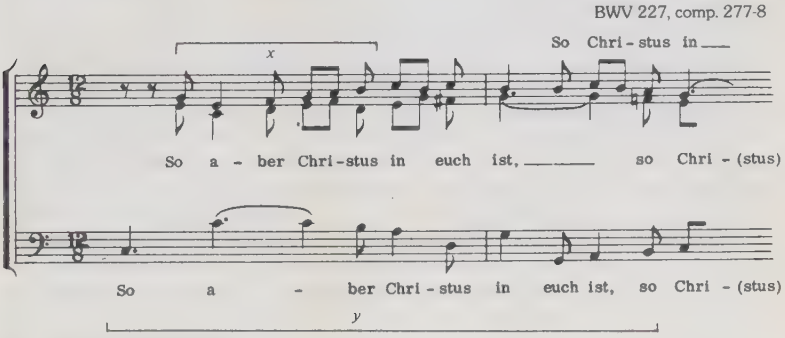
la música del Barroco, lo mismo que sucede en el especial tratamiento de *dispersit* y *deposuit*. En la versión original, el *Magnificat* incluye cuatro elementos de especial relevancia para la Navidad: tres coros *(Von Himmel hoch, Freuet euch und jubiliert* y *Gloria in excelsis Deo)* y un dueto para soprano y bajo *(Virga Jesse floruit)*. Este último está incompleto, pero la música puede recuperarse a partir de la versión paródica de la cantata 110 (1725).

Entre 1728 y 1731 Bach revisó el *Magnificat* y es ésta la versión (BWV 243) que solemos escuchar hoy. Fueron omitidas las interpolaciones navideñas (consiguiendo que la obra resultara así adecuada a cual-

Ej. 29



(Ya que la ley del Espíritu que da vida...)



(Pero si Cristo está dentro de ti...)

quier festividad), las flautas traveseras fueron sustituidas por flautas de pico y la obra sufrió el transporte a un semitono más bajo. Los cambios de tonalidad e instrumentaciones hicieron necesarias otras muchas alteraciones de detalle. La opinión crítica moderna tiende a preferir la versión original de 1723, pero no es sencillo saber por qué. *Re mayor* parece una tonalidad mucho más adecuada para esta música, especialmente para los coros, alegres y extravertidos; no sólo se trataba de la tonalidad normal para las partes de trompeta en tiempos de Bach, sino

que es una tonalidad más brillante para los instrumentos de cuerda, ya sean modernos o «auténticos». Por lo demás, las interpolaciones navideñas no son de lo mejor de Bach, y su inclusión perjudica la unidad y continuidad de la pieza sin añadirle nada de auténtico valor.

Las Pasiones

La exposición del relato de la Pasión durante Semana Santa es una tradición que se remonta a los tiempos anteriores a la Reforma, cuando la historia de la crucifixión de Cristo era cantada en latín, primero en canto llano y más tarde, desde el siglo XV, en una mezcla de canto llano y polifonía. Hacia mediados del siglo XVI este tipo de Pasión responsorio (o «dramática») se introdujo en la Alemania luterana; un ejemplo especialmente influyente fue la *Pasión según San Juan* (1561) de Antonio Scandello, compositor italiano que trabajaba en Dresde. La tradición continuó viva durante todo el siglo XVII con las Pasiones de Heinrich Schütz, pero por entonces comenzó a implantarse un nuevo tipo de «Pasión oratorio» que introducía instrumentos en la interpretación y rompía la narración evangélica con himnos y versos libres de carácter reflexivo. Un ejemplo temprano y de gran importancia en este sentido es la *Pasión según San Juan* (1641) del *Kantor* de Hamburgo Thomas Selle. Este tipo de Pasión encontró su culminación en las versiones incomparables de J. S. Bach.

Si la cronología es correcta en este punto, Bach compuso cinco pasiones, pero sólo dos de ellas se conservan completas, la de San Juan y la de San Mateo. Entre las otras tres había una *Pasión según San Marcos* (BWV 247), interpretada en 1731. Sólo queda el libreto, pero la música fue reconstruida ampliamente a partir de parodias; buena parte de ella puede obtenerse de las cantatas 54 y 198. Las otras dos Pasiones han dado lugar a infinitas especulaciones. Es coherente con lo que sabemos de Bach, que también realizara una versión según San Lucas, pero la *Pasión según San Lucas* (BWV 246), incluida en BG, no es probablemente la música que estaba componiendo en 1730 (que es cuando debió de interpretarse) o en cualquier otro momento. Hoy día parece increíble que Spitta (II, 526) no sólo aceptase que se trataba de una obra de los primeros años de Weimar, sino que la considerara en algunos aspectos superior a la *Pasión según San Juan*.

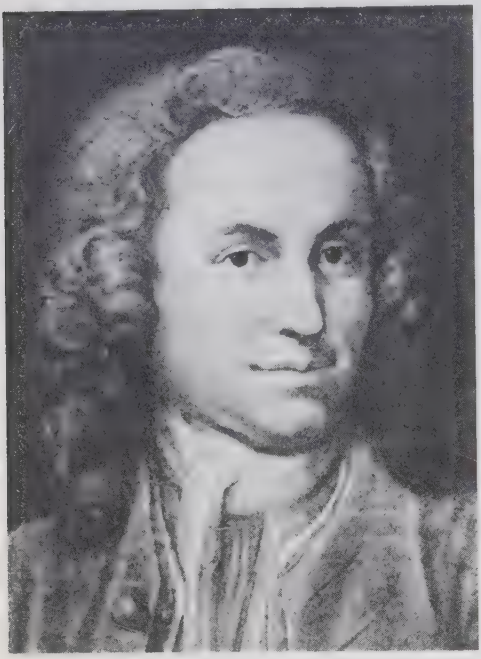
Cualquier pesquisa en relación con las dos Pasiones perdidas ha de comenzar por un examen de las que fueron interpretadas en Leipzig bajo la dirección de Bach hasta 1739 (ver página siguiente).

Bach debió de interpretar Pasiones después de 1739, y entre ellas figuraba, al menos en una ocasión, su propia *Pasión según San Mateo*, pero carecemos de documentación al respecto. Su interés por la interpretación anual del Viernes Santo parece haberse debilitado desde entonces y, a juzgar por su otra música para iglesia, parece poco probable que cualquier otra Pasión de Bach interpretada después de 1731 constituyera una obra nueva. Esto hace que el único año posible de interpretación

Fecha	*Iglesia*	*Compositor*	*Obra*
7 abril 1724	Nikiolaikirche	Bach	*Pasión según San Juan*
30 marzo 1725	Thomaskirche	Bach	*Pasión según San Juan* (segunda versión)
19 abril 1726	Nikolaikirche	Keiser	*Pasión según San Marcos*
11 abril 1727	Thomaskirche	Bach	*Pasión según San Mateo* (?)
26 marzo 1728	Nikolaikirche	?	?
15 abril 1729	Thomaskirche	Bach	*Pasión según San Mateo*
7 abril 1730	Nikolaikirche	?	*Pasión Según San Lucas* (?)
23 marzo 1731	Thomaskirche	Bach	*Pasión según San Marcos*
11 abril 1732	Nikolaikirche	?	?
3 abril 1733	(No hubo Pasión; período de luto por Friedrich August I)		
23 abril 1734	Thomaskirche	?	?
8 abril 1735	Nikolaikirche	?	?
30 marzo 1736	Thomaskirche	Bach	*Pasión según San Mateo*
19 abril 1737	Nikolaikirche	?	?
4 abril 1738	Thomaskirche	?	?
27 marzo 1739	(No hubo pasión; fue cancelada una interpretación que estaba prevista)		

de una nueva Pasión en Leipzig sea 1728, pero ya sabemos que Bach era contrario a realizar interpretaciones de sus grandes obras en la Nikolaikirche[13]. Por lo tanto, si hay una Pasión original perdida es probable que date de la época de Weimar, aunque también es posible que entre las cinco que menciona el catálogo esté incluida la espúrea *Pasión según San Lucas* y, tal vez, la versión coral de la *Pasión según San Mateo,* que se encontraba entre la música legada por C. P. E. Bach. En cualquier caso es muy remota la posibilidad de que se haya perdido una obra de la categoría de las Pasiones de Bach que se conservan.

De las dos Pasiones que conocemos completas, la de San Juan (BWV 245) fue escuchada en la Nikolaikirche en 1724 y se repitió en la Thomaskirche al año siguiente. La *Pasión según San Mateo* (BWV 224), que hasta hace poco se fechaba en 1729, pudo ser cantada en 1727, fue repuesta en 1736 (cuando el coro *O Mensch, bewein' dein' Sünde gross* fue traspasado a partir de la de San Juan con objeto de sustituir el simple coral con que antes daba fin la parte I) y volvió a representarse en la década de 1740 con nuevas revisiones menores. En ambas versiones el relato del prendimiento, proceso, crucifixión y entierro de Cristo se desarrolla en cuatro niveles interrelacionados: el narrativo (o dramático), el lírico, el devoto y el monumental. Al primer nivel pertenece el recitativo del Evangelista, Jesús y otros personajes secundarios (entre los que se encuentran San Pedro y Pilatos), así como los breves coros de la multitud *(turba),* en otras palabras, la musicalización del texto del Evangelio. En este caso, el principal interés de Bach es conseguir un retrato vívido de los acontecimientos dramáticos; los medios más sencillos consiguen



Retrato apócrifo de Bach debido al pintor de la corte de Weimar J. E. Reutsch.

gran efectividad dramática en incidentes como el momento en que los discípulos preguntan a Jesús *Herr, bin ich's?* («Señor, ¿soy yo?»), o el gran grito de «¡Barrabás!» que responde a la pregunta de Pilatos «¿Cuál de los dos debe ser liberado?» (que también se encuentra en la de San Mateo). Hay un aspecto que puede ser debatido: el empleo del contrapunto, por parte de Bach, para los coros de la *turba,* a veces con cierta rigidez en la de San Juan, pero con un considerable control de la tensión dramática en la de San Mateo (por ejemplo, cuando se pide la crucifixión de Jesús). Una característica de muchos coros de *turba,* especialmente en la *Pasión según San Juan,* es la línea de escalas y arpegios en semicorcheas en los primeros violines (y a menudo también en las flautas), que aumentan el sentido de urgencia en la música. También resulta muy adecuado a las posibilidades dramáticas y expresivas el tratamiento de los recitativos solistas; pasajes como la negación de San Pedro en la *Pasión según San Juan* (número 12c)[14] o el último grito de desesperación de Jesús en la cruz *(«Eli, Eli, lema sabachtani!»)* en la de San Mateo (número 61a) son tan inolvidables como cualquier aria o movimiento coral. (El sentido de abandono en el segundo de estos dos pasajes queda realzado por la eliminación de la aureola del sonido de la cuerda, que hasta entonces había santificado las palabras de Cristo.) Bach, sin embargo, no debió de comprender la práctica moderna, que destinaba los

solistas más distinguidos y cotizados a los papeles de Jesús y el Evangelista; sus mejores cantantes debieron de interpretar las arias (aunque, en realidad, también pudieron cantar los recitativos)[15].

Las arias introducen el elemento lírico o contemplativo en la Pasión, y representan una respuesta muy personal, incluso pietista, a los acontecimientos del relato evangélico. La estructura, paralela a la de las arias de las cantatas, ya ha sido descrita, pero en general tienden a ser más breves. En la *Pasión según San Mateo,* más efusiva, son de todas formas precedidas de un recitativo o arioso con acompañamiento. La instrumentación, naturalmente, excluye las trompetas, que podían ser consideradas fuera de lugar en la conmemoración de una Pasión, pero a pesar de ello es muy variada; sólo dos arias de la *Pasión según San Mateo,* y ni una sola en la de San Juan, tienen el mismo acompañamiento instrumental. La inclusión de instrumentos ya obsoletos (laúd, viola *d'amore,* viola *da gamba*) es característica de la *Pasión según San Juan,* y constituye tal vez un reflejo de que parte de la música tiene su origen en Weimar. La viola *da gamba,* que tiene un solo importante en el aria *Es ist vollbracht* («Ha concluido»), estaba estrechamente asociada a los sentimientos luteranos sobre la dulzura de la muerte; Bach la utilizó también en algunas cantatas funerarias (números 106 y 198). Las dos arias con viola *da gamba* de la *Pasión según San Mateo* realizan un interesante contraste entre el estilo melódico de los alemanes (n.° 35) y los acordes y amplios saltos característicos del estilo francés (n.° 57). En la obra pertenecen a diferentes «coros», y probablemente fueron compuestos para intérpretes distintos.

En el nivel de lo comunal, de lo devocional, encontramos los corales, himnos muy conocidos en armonizaciones nuevas que, ya en el siglo XVIII, eran considerados como modelos en su género. Es secundario determinar si las congregaciones de Leipzig se unían o no al coro en el canto de los corales; mediante ellos se implicaban directa y corporativamente en la Pasión en cuanto observancia litúrgica. La elección y situación de los corales estaban determinadas en buena medida por la tradición y por ello no es en modo alguno sorprendente que en las dos Pasiones que se conservan el primer coral sea el mismo: *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* (la primera estrofa en la de San Mateo, la séptima en la de San Juan). Más sorprendente resulta que ambas obras sólo tengan en común otro coral (*O Welt ich muss dich lassen,* de Heinrich Isaac); Bach debió de apartarse de lo habitual al asociar cada versión con un coral particular. *Jesu, Kreuz, Leiden und Pein,* de Melchior Volpius, aparece tres veces en la de San Juan (cuatro veces en la versión de 1725), y *Herzlich tut mich verlangen,* de Hans Leo Hassler, se encuentra en cinco ocasiones en la de San Mateo. (Esta última se conoce hoy popularmente con el nombre de «Coral de la Pasión», aunque en realidad no estaba asociada exclusivamente al período de la Pasión; Bach lo utilizó de nuevo en el *Oratorio de Navidad.*) Ambas Pasiones incluyen también corales con tropos que se dan en dos niveles, el subjetivo y el comunal, simultáneamente.

El aspecto monumental de las dos Pasiones está reservado a los coros masivos que las enmarcan. En ambos casos el coro del comienzo

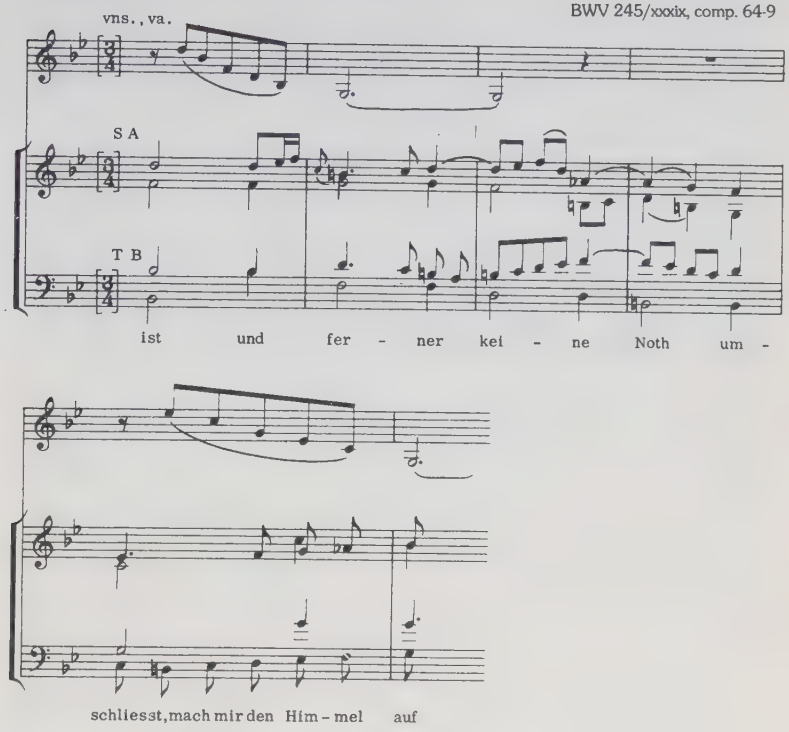
establece las dimensiones de toda la obra. *Herr, unser Herrscher*, que abre la de San Juan, es un amplio movimiento *da capo* cuya sección media, lejos de suponer un contraste, desarrolla el material de la primera. De proporciones aún más imponentes y de más sobrecogedores efectos es el coro inicial de la *Pasión según San Mateo*, una fantasía coral en una escala sin precedentes en la historia de la música para la Pasión. La melodía de *O Lamm Gottes* (el «Agnus Dei» en alemán), que canta un coro separado de tiples, configura el movimiento, pero la versión antifonal del texto de Picander parece bastante libre, como si procediera de diversos grupos con una «multitud agitada que avanzase con himnos de lamentación» (Spitta, II, p. 564). Ambas Pasiones concluyen con el tradicional coro de entierro y despedida, que en la *Pasión según San Juan* es seguido por un coral de cierre. En ambos casos, la tonalidad es *do mayor* y el ritmo y el tempo son los de sarabanda; también tienen en común los arpegios descendentes del acompañamiento, que simbolizan (lo que resulta apropiado en general, si bien no bíblicamente) el entierro de Cristo (ejemplo 30). El coro de la *Pasión según San Mateo* es un movimiento *da capo* íntegro, mientras que el de la de San Juan tiene un *da capo* en la primera sección, pero en realidad es un rondó (A – B1 – A – B2 – A).

Al margen de que las Pasiones se desenvuelven en estos cuatro niveles diferentes, también es posible distinguir en ellas dos dimensiones temporales distintas: la de los acontecimientos bíblicos y la de la actualidad (la actualidad de Bach y la nuestra). La acción es histórica, pero la reacción es contemporánea, y en esta interacción de pasado y presente se encuentra el poderoso doble sentido de las Pasiones y sus puntos de referencia. Podemos poner dos ejemplos entresacados de la *Pasión según San Mateo*, que en este sentido es la obra más rica. En el número 27 de la misma, el segundo coro responde al lamento de la soprano y la contralto («Así apresan a mi Jesús») con los gritos de «¡Dejadle, soltadle, no le amarréis!» Las interjecciones son abruptas, homofónicas y en el estilo de *turba*, pero no son la turba ni los discípulos quienes las profieren; momentos después los mismos cantantes pedirán que Jesús sea crucificado. En el número 63b, «Realmente éste era el Hijo de Dios», se invierte el sentido. Este *es* un coro de *turba*, pero sólo representa al centurión y «los que estaban con él» al pie de la Cruz. Bach lo habría destinado normalmente a una sección del coro, como en la mayor parte de los coros de *turba* si se exceptúan los momentos en que está implicada una escritura antifonal a ocho voces. Al emplear todo el dispositivo en este pasaje a cuatro voces, Bach convierte las palabras del centurión en una universal afirmación de fe, al tiempo que remonta los dos mil años que separan a Cristo de nosotros.

A menudo ha sido objeto de debate cuál es la mejor de las dos grandes Pasiones de Bach. Spitta se mostró crítico en muchos aspectos con relación a la de San Juan, especialmente con el libreto, adaptación del popular oratorio de Pasión de Barthold Heinrich Brockes, ya anteriormente puesto en música por Keiser, Telemann, Haendel, Mattheson y otros; también se mostró crítico con las numerosas repeticiones musica-

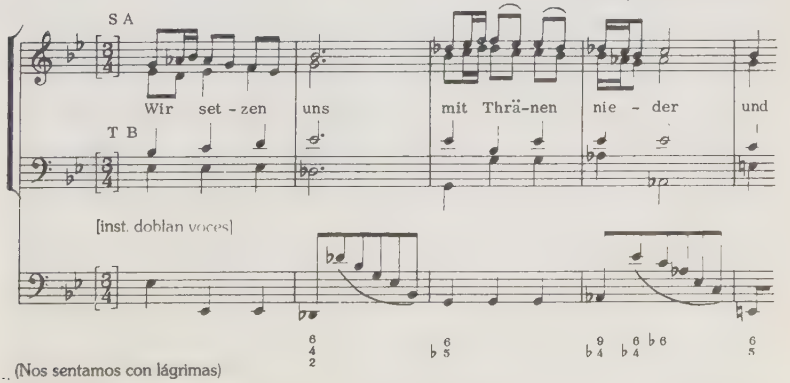
Ej. 30

BWV 245/xxxix, comp. 64-9



[(El sepulcro prometido) y que no encierra más aflicción, abre el Cielo para mí]

BWV 244/Lxviii, comp. 37-41



(Nos sentamos con lágrimas)

les entre los coros más breves. La valoración de Spitta influyó en la de muchos autores posteriores, y aunque la obra ha sido objeto de una revalorización reciente y actualmente se interpreta casi tanto como la *Pasión según San Mateo*, pocos son los que dudan de la superioridad de esta última. A menudo es considerada más contemplativa que la de San Juan, en la que los acontecimientos se suceden a mayor velocidad, y donde el impacto del drama es más inmediato y doloroso. Esto es cierto; y sin embargo, los incidentes de la de San Mateo son tan extraordinariamente vívidos que fue ésta la obra escogida por el director teatral Edward Gordon Craig para ser representada en la escena. Hubert Parry escribió que la *Pasión según San Mateo* era «el ejemplo más noble y más rico de música devocional que existe», pero no sólo los creyentes se conmueven con ella. La obra más perfecta de Bach es también una obra de profunda humanidad, la obra maestra dramática monumental más grande antes de *El anillo del Nibelungo*, de Wagner.

9. Leipzig (1730-1741)

El año 1729-30 fue crucial para Bach en Leipzig, y culminó, como ya hemos visto, en una llamada de auxilio a Georg Erdmann, de Gdańsk. Se habían producido largas disputas con las autoridades municipales y universitarias, contrariedades en lo relativo al nivel de recursos destinados a la música eclesiástica, y la moral entre los alumnos y la organización de la Thomasschule era baja. Todo esto, sin duda, debió de contribuir a inquietar a Bach hasta el punto de descuidar algunos de los cometidos propios de un *Kantor*. Pero la causa principal de su descontento era acaso más profunda. Es difícil determinar hasta qué punto se consideraba a sí mismo esencialmente un compositor para la iglesia. Desde luego, una temprana ambición suya era la de conseguir una «música eclesiástica bien regulada» y, sin embargo, el número de años que realmente dedicó Bach a componer música eclesiástica no supone siquiera una cuarta parte de su vida creativa. Como luterano ortodoxo, consideraba la música como ayudante de la teología, pero como compositor debió de tener más alta consideración de sus objetivos, y una vez que ese objetivo se había cubierto le era necesario otro que motivara su creatividad. A la edad de cuarenta y cinco años debió de comprender que ya había dado cumplimiento a lo que se había propuesto en Leipzig, o al menos a buena parte de ello, en la medida en que se lo permitieron las difíciles circunstancias; pero las nuevas posibilidades debieron de presentársele frustrantes y limitadas.

Ya antes de la carta a Erdmann, Bach había entrado en una nueva esfera de actividad al aceptar el control, en la primavera de 1729, del *collegium musicum* fundado por Telemann en 1702. Por entonces había en Leipzig dos asociaciones semejantes: la otra había sido fundada por Fasch en 1708 y fue dirigida por J. G. Görner entre 1723 y 1756. Görner era director musical de la iglesia de la universidad y organista de la Thomaskirche. La asociación de Bach estaba apoyada por estudiantes universitarios y algunos profesionales de la música, y sin duda en su seno tenía lugar cierto grado de compromiso familiar, al menos en lo que se refiere a los hijos mayores. Las reuniones tenían lugar las tardes de los viernes en el café de Zimmermann de la Catherinenstrasse, y en verano en su jardín, situado a la salida de la ciudad. Además de estas reuniones ordinarias, en las que se admitía público, el *collegium musicum* recibía a menudo encargos de interpretaciones musicales en ocasiones académicas o cortesanas; Bach compuso varias cantatas y obras similares con destino a estos actos. Una típica partitura *al fresco* con destino a cuatro

Vista de la ciudad de Leipzig donde Bach desarrolló una magnífica tarea musical.

voces solistas, coro a cuatro voces y orquesta «completa» con tres trompetas, timbales, maderas, cuerdas y continuo, es una de las compuestas en este período. La forma normal es de nueve a quince secciones, dos movimientos corales que enmarcan una sucesión de recitativos (a menudo acompañados por la orquesta) y de arias (la mayor parte *da capo*).

Desgraciadamente no hay registro alguno de la música interpretada durante los conciertos «ordinarios» del *collegium*, pero sin duda debió de ser para esta institución para la que Bach arregló sus muchos conciertos para clavicémbalo. También sus suites orquestales y buena parte de su música de cámara encontraría, sin duda, acomodo en esos programas. Estos incluían también música vocal; el establecimiento de Zimmermann fue probablemente el lugar donde se escucharon por primera vez dos de las más divertidas cantatas de Bach. *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* (BWV 201) data probablemente de 1729. Es una sátira de las

nuevas tendencias de la música basada en las *Metamorfosis* de Ovidio (11, 153 sgs.). Febo y Pan mantienen una competición de canto y Midas se hace acreedor a un par de orejas de asno por confundir el aria de Pan, superficial y de estilo moderno, con el verdadero arte. La intención polémica es innegable, incluso aunque la identificación de Spitta entre Midas y J. A. Scheibe, que criticó más tarde la música de Bach, carezca de fundamento seguro. La *Cantata del café* (BWV 211, c. 1734-35) presenta un pequeño drama en el que Liesgen, adicta al café a pesar de la desaprobación de su padre, está dispuesta a abandonar el brebaje si consigue casarse, pero (lo que supone un añadido al libreto de Picander, sin duda, en consideración a Zimmermann y sus clientes) con la condición de que su marido se muestre indulgente con su debilidad. Ambas obras acoplan elementos populares y galantes, y deben ser entendidas como productos alegres y sin embargo significativos de la crisis de estilo que sufrió Bach durante la década de 1730. De todo lo que compuso, estas dos obras son lo más cercano a una ópera, pero a pesar de la calidad de la música (tal vez incluso a causa de ello) no permiten suponer en modo alguno que Bach hubiera conseguido el éxito como compositor de óperas.

Excepto durante un período de dos años (1737-39), en que su antiguo discípulo C. G. Gerlach asumió temporalmente el cargo, Bach permaneció en la dirección del *collegium musicum* al menos hasta 1741 (año en que murió Zimmermann) y tal vez hasta 1744. Durante ese tiempo se produjeron numerosos cambios en la Thomasschule. Johann Heinrich Ernesti, que había sido *Rektor* desde 1684, murió el 16 de octubre de 1729. Era un anciano de unos 70 años cuando Bach ingresó en el colegio y un profesor respetado, pero durante su mandato el colegio sufrió un considerable deterioro. Las pautas de conducta e instrucción habían descendido, y las mismas condiciones materiales de los edificios dejaban mucho que desear. Los dormitorios estaban repletos y en malas condiciones sanitarias; los chicos tenían que compartir a veces una cama entre tres, y se impartían hasta tres clases a la vez en un mismo recinto; todo esto a pesar de un descenso aproximado de un cincuenta por ciento en el número de pensionistas durante la rectoría de Ernesti. Bach no tuvo ningún enfrentamiento con Ernesti, e incluso parece que mantuvo buenas relaciones con él; la esposa y la hija del *Rektor* fueron madrinas de dos de los hijos de Bach en ocasiones distintas, y Bach compuso el motete *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (BWV 226) por el funeral de Ernesti (20 de octubre de 1729). Sin embargo, a Bach debió de satisfacerle que Johann Matthias Gesner fuera nombrado para suceder a Ernesti como *Rektor* el 8 de junio de 1730. Gesner había conocido a Bach en Weimar y compartía su opinión sobre la importancia de la música, tanto en la enseñanza escolar como en el servicio eclesiástico. Además era un sincero admirador de Bach como músico, y en una famosa nota a pie de página de su edición de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, publicada en Gotinga en 1738, dejó un vivaz y agradable apunte del compositor en su calidad de organista y director (en ensayo, cabe suponer):

«Mi querido Fabio [Quintiliano]: mucha menor importancia les darías a todos ellos [los méritos de los citaristas] si pudieras regresar del más allá y pudieras ver a Bach (por mencionarle a él especialmente, ya que no hace mucho era mi colega en la Thomasschule), lo mismo tocando en nuestro clave *(polychordum),* que es como muchas cítaras en una sola, con todos los dedos de ambas manos, o recorriendo los tonos del instrumento de instrumentos *(organon organorum),* cuyos innumerables tubos cobran vida mediante fuelles, con ambas manos, y a la mayor velocidad también con sus pies, produciendo por sí mismo las más variadas y al mismo tiempo más agradables combinaciones de sonido en ordenada secuencia. Si pudieras verle, te digo, haciendo él sólo lo que no podrían hacer juntos muchos citaristas y seiscientos tañedores de tibia de los vuestros, no sólo tocando a una voz su propia parte, sino como un citarista cuidando del conjunto, del ritmo y del compás de otros treinta o acaso cuarenta músicos (*symphoniaci*), unas veces mediante una señal de la cabeza, otras golpeando con el pie, o si no con una admonitoria señal con el dedo, dándole a éste el tono adecuado con la voz en lo más alto, a aquél desde lo más bajo y a ese otro desde el centro, todo ello él solo, en medio del mayor de los estrépitos producido por los participantes, y dándose cuenta de cualquier error aunque en ese momento él mismo estuviese ejecutando una parte difícil, conjuntando a todos, tomando precauciones en todas partes, previendo cualquier inseguridad, todo él lleno de ritmo. Este hombre único asume todas las armonías y emite con su sola voz los tonos de todas las voces. Favorable como soy a la antigüedad, los méritos de nuestro Bach y de tantos otros que pueda haber como él me parecen imposibles de igualar por muchos Orfeos o por una veintena de Arriones[1].»

Gesner llegó demasiado tarde para apagar las llamas de la disputa entre Bach y el concejo municipal, latente desde hacía tiempo. El conflicto se puso de manifiesto con motivo de las tan necesarias reformas de la Thomasschule, que comenzaron en abril de 1731 con la reconstrucción y ampliación del mismo edificio. Las duras condiciones que habían debido afrontar hasta entonces los profesores y los muchachos fueron mitigadas con el añadido de dos pisos y una amplia reconstrucción que llevó un año. Durante ese tiempo los ocupantes tuvieron que ser reinstalados, y Bach y su familia vivieron temporalmente con Christoph Donndorf en la Hainstrasse. Más tarde, el 23 de junio de 1732, Donndorf fue padrino del hijo número dieciséis de Bach, Johann Christoph Friedrich, que con el tiempo sería empleado en la corte de Bückeburg y que murió en 1795. La Tomasschule, ya reformada, pudo ser ocupada de nuevo hacia finales de abril de 1723 y volvió a abrir oficialmente sus puertas el 5 de junio; Bach aportó una nueva cantata para esa ocasión, *Froher Tag, verlangte Stunden,* con texto de J. H. Winckler, otro profesor del colegio. Esta música se ha perdido.

El nuevo edificio, que prácticamente no sufrió cambio alguno hasta que fue demolido en 1903, ofreció mejor acomodo a la familia del *Kantor,* que continuaba en aumento, aunque varios de sus hijos no

sobrevivieron a la infancia. De los siete que nacieron entre 1730 y 1742 dos murieron a los pocos días y uno después de unos dieciocho meses. Los otros cuatro eran Johann Christoph Friedrich, «el Bach de Bückeburg», ya mencionado; Johann Christian (que se convertiría en famoso compositor en Londres) y dos hijas: Johanna Carolina y Regina Susanna. Regina Susanna fue el hijo número veinte y último de Bach, y el único miembro de la familia que mantuvo el nombre familiar hasta el siglo XIX; murió en 1809. En lo que se refiere a los demás hijos, Carl Philipp Emanuel permaneció en Leipzig hasta 1734, año en que se fue a la Universidad de Frankfurt del Oder para estudiar derecho; desde 1738 estuvo al servicio del príncipe Federico, más tarde Federico el Grande, como clavecinista. Wilhelm Friedemann, el mayor, concluyó sus estudios universitarios en 1733 y sucedió a Christian Pezold como organista en la Sophienkirche de Dresde. Del tercer hijo superviviente de Bach, Johann Gottfried, tendremos ocasión de hablar en este mismo capítulo.

El nombramiento de Friedemann en Dresde tuvo el apoyo de una recomendación entusiasta del vice-*Kapellmeister,* Pantaleon Hebenstreit, pero la reputación de que gozaba el padre en la capital sajona debió también de ayudar. A comienzos de la década de 1730 Bach empezó a salirse de lo habitual al establecer lazos más estrechos en Dresde, lo mismo a través de interpretaciones con el *collegium musicum* que mediante visitas a la ciudad, y es muy posible que alimentara la esperanza de encontrar algún puesto en esta ciudad. En septiembre de 1731 dio algunos recitales de órgano en la Sophienkirche y en la corte, y durante la misma visita, el día 13, debió asistir con Friedemann al estreno de la primera ópera de Hasse en Dresde, *Cleofide.* Su amistad con Hasse, uno de los compositores más estimados de la época, quizá se remonta a esta visita o acaso al año anterior. De acuerdo con Forkel, Bach fue con Friedemann varias veces a la ópera de Dresde, «para escuchar estas lindas canciones», frase ésta que ha sido interpretada con excesiva rapidez como indicativa del desprecio de Bach hacia la ópera.

El 1 de febrero de 1733 moría el elector de Sajonia, Friedrich August I (el rey Augusto II de Polonia), y siguieron cinco meses de duelo oficial. Por entonces fue cuando Friedemann consolidó su puesto en la Sophienkirche, y Bach, libre de la obligación de preparar y dirigir cantatas y una Pasión en Leipzig durante ese período de luto, dedicó parte del tiempo libre a componer el *Kyrie* y el *Gloria* que configuran la *Misa en si menor.* (El resto de lo que hoy día conocemos como *Misa en si menor* fue compilado durante los últimos años de la vida de Bach.) En julio, Bach llevó consigo a Dresde las partes de la misa y las presentó al nuevo elector, Friedrich August II (el rey Augusto III), junto con una petición, de fecha 27 de julio de 1733, en la que expresaba la esperanza de que su alteza real miraría con clemencia «este insignificante ejemplo de mi destreza en *musique*» y lo colocaría bajo su «poderosísima protección.» Bach exponía con sorprendente candor las razones que le llevaban a solicitar un nombramiento en la corte:

«Durante años y hasta el momento, he ejercido el *Directorium* musi-

cal de las dos principales iglesias de Leipzig, pero he tenido que sufrir varias afrentas inmerecidas, así como una reducción de los *Accidentien* anejos al cargo, situación que podría tener fin si su alteza real me favoreciera con un título en vuestra *Hoff-Capelle* y se enviara a tal efecto un decreto al lugar apropiado.»

La petición no tuvo éxito, tal vez porque el elector no sentía deseo alguno de asociarse con una corte menor como la de Sajonia-Weissenfels, de la que Bach aún ostentaba el título de *Kapellmeister von Haus aus*. No hay constancia de que la misa se cantara alguna vez, pero no parece probable que Bach llevara a Dresde las partes de la misma sin que estuviera prevista una interpretación de la obra. Posiblemente fue escuchada en la Sophienkirche, con Friedemann al teclado del magnífico órgano de Silbermann.

Pese a no ser favorecido con un título, Bach continuó intentando complacer a la corte de Dresde con obras nuevas, como demuestra claramente en la siguiente relación de obras interpretadas por su *collegium musicum* más o menos durante los doce meses siguientes a su solicitud:

3 de agosto de 1733: *Frohes Volk, vermügte Sachsen* (BWV Anh 12), para el onomástico del elector (una nueva versión de la cantata compuesta para la reapertura de la Thomasschule).

5 de septiembre de 1733: *Hercules auf dem Scheidewege* (BWV 213), para el undécimo cumpleaños del hijo del elector, el príncipe Friedrich Christian.

8 de diciembre de 1733: *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* (BWV 214), para el cumpleaños de la electora Maria Josepha.

19 de febrero de 1734: *Blast Lärmen, ihr Feinde!* (BWV 205a), para celebrar la coronación del elector como Rey de Polonia (posiblemente interpretada dos días antes).

3 de agosto de 1734: una obra desconocida para el día del onomástico del elector.

5 de octubre de 1734: *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215), para el aniversario de la subida del elector al trono de Polonia.

La última de ellas fue una ocasión especialmente solemne, que contó con la presencia del mismo elector. A las nueve de la noche 600 estudiantes desfilaron hasta la plaza del mercado de Leipzig, donde el *collegium* interpretaba la «*Abend-Music*» *Preise dein Glücke*. El compositor recibía cincuenta táleros y debía pagar a los músicos. Uno de ellos era el director de los *Stadtpfeifer* de la ciudad y principal trompeta de Bach, Gottfried Reiche, de setenta y siete años de edad, que estaba muy impresionado por todo aquello. Al día siguiente sufrió un colapso en plena calle y murió, y se dijo que la causa fue el humo de la antorcha proveniente del desfile y los esfuerzos de su interpretación en la velada del día anterior:

Aunque la atención de Bach se dirigía a Dresde y al cambio de monarca que había tenido lugar, no por ello se mostraba ajeno a los cambios de la Thomasschule, que iban a afectarle no poco. Tras la reconstrucción del colegio, Gesner comenzó a imponer una serie de reformas moderadas en su organización. La música pasó a tener una importancia mayor en el programa y recordaba a sus colegas que «nuestros antepasados querían que el colegio fuera un seminario de música que suministrara canto a todas nuestras iglesias»[2]; garantizó también a Bach que cobraría de nuevo los *Accidentien* que el concejo había suprimido en perjuicio del «incorregible» *Kantor*. Durante su dirección Bach parece haber disfrutado de un período de tregua en sus relaciones con el concejo. Pero antes de que los efectos de estas reformas pudieran dar frutos, Gesner dimitió para pasar como profesor a la Universidad de Gotinga, donde realizó una brillante carrera académica. Fue sucedido en la Thomasschule por Johann August Ernesti (1707-1781), que había sido *Conrektor* desde la muerte de Carl Friedrich Pezold en 1731.

El nuevo *Rektor* no tenía parentesco alguno con el anterior Ernesti; representaba no sólo una nueva generación, sino también una filosofía por completo diferente. A la edad de veintisiete años ya poseía una brillante reputación académica, y pronto fue patente que su objetivo era transformar la Thomasschule en una escuela progresista, que asumiera los principios de la Ilustración. Bajo la influencia del racionalismo proveniente de Locke y Newton en Inglaterra, de Descartes y Voltaire en Francia, y de Leibniz y Christian Wolff en Alemania, Ernesti se enfrentó a los principios básicos del antiguo programa escolar y en especial al lugar que ocupaba la música como ayudante de la teología. En realidad parece que era opuesto a la música en el colegio, y la materia ni siquiera se menciona en los nuevos estatutos que diseñó para la Thomasschule en 1773. Según la *Historia scholarum Lipsiensium* (1776), de J. F. Köhler, si Ernesti topaba con un muchacho que practicaba algún instrumento musical, le reprendía diciéndole «¿También *tú* quieres convertirte en un violinista de taberna?»

Bach debió de llevarse bien con el joven *Rektor* hasta que los efectos de las nuevas ideas de Ernesti se hicieron sentir en la Thomasschule. Para su toma de posesión, el 21 de noviembre de 1734, Bach compuso una cantata, *Thomana sass annoch betrübt* (BWV Anh 19), y Ernesti fue padrino de los dos últimos hijos de Bach, Johann August Abraham y Johann Christian, en 1733 y 1735. Pero teniendo en cuenta sus puntos de vista tan opuestos en lo relativo a la música, a la larga era inevitable un conflicto entre el *Rektor* y el *Kantor*. Cuando se produjo fue con la polémica sobre quién tenía derecho a nombrar o destituir a los monitores del colegio, y dio lugar a un violento choque; pero detrás de todo eso había un conflicto de intereses y convicciones más profundo.

El problema comenzó cuando el monitor jefe de Bach, Gottfried Theodor Krause, se extralimitó en sus funciones al castigar con excesiva severidad a algunos muchachos del coro que se habían portado mal cuando estaban a su cargo, durante una boda. Uno de los muchachos se

quejó al *Rektor*, que aprovechó la oportunidad de socavar la autoridad de Bach y condenó al monitor a recibir un cachete en público. Era un castigo excesivo para un joven de veintidós años que iba a entrar en la universidad, y Krause se escapó, en vista de lo cual Ernesti, sin consultar a Bach, nombró en su lugar a Johann Gottlob Krause. Este Krause (que no tenía parentesco con el otro) no tenía otra cualidad para ser nombrado que la de su antigüedad en el colegio; en música era totalmente incompetente y tenía muy poco carácter (como admitió el mismo Ernesti). Sin embargo, Ernesti no sólo insistió en el nombramiento de Krause, sino que también amenazó severamente a cualquier otro que aceptara ocupar ese lugar por orden de Bach. En cartas al concejo de 12 y 13 de agosto de 1736 Bach objetó la actitud de Ernesti señalando que la prerrogativa de elegir a los monitores había correspondido siempre al *Kantor*. Durante dos domingos consecutivos se produjeron interrupciones en las dos iglesias principales cuando Bach, enérgicamente, quitaba a Krause del coro y lo reemplazaba por un estudiante universitario, probablemente su antiguo discípulo Johann Ludwig Krebs. Ambos litigantes escribieron de nuevo al concejo, defendiendo cada uno su actitud y acusando al otro de falsedad. El concejo se mostró incapaz de actuar con rapidez y efectividad, con lo cual se agravó lo que ya era una situación deplorable. Hasta el 6 de febrero de 1737 el «Noble y Sapientísimo Concejo de la Ciudad de Leipzig» no se pronunció sobre el asunto, y aun entonces lo aplazó por dos meses, sin duda con el fin de evitar una decisión relativa a J. G. Krause, que tenía que abandonar el colegio en Pascua. Como era de esperar, la culpa fue repartida equitativamente: Ernesti fue amonestado por el modo en que había llevado el asunto al principio con G. T. Krause y por destituir sumariamente al monitor nombrado en su lugar; Bach lo fue por descuidar sus deberes y no atender las bodas personalmente, así como por encargar los cometidos de monitor a alguien ajeno al colegio (esto es, a un estudiante universitario). Se establecía una clara regulación en lo relativo al nombramiento de monitores (el concejo los enumeraba), que debía ser estrictamente observada al cubrir la vacante de monitor jefe después de Pascua.

La cosa no quedo ahí. El 28 de junio de 1736 moría el duque Christian de Weissenfels y con él desaparecía el único obstáculo para el nombramiento de Bach en Dresde. Bach renovó su solicitud en septiembre, y el título de *Hofcompositeur* le fue debidamente conferido el 19 de noviembre por un decreto que le comunicó su protector, el conde von Keyserlingk, que debió de influir en el nombramiento de Bach. Este empezó entonces a utilizar su real protección en su conflicto con Ernesti, y en una carta que dirigió el 12 de febrero de 1737 al concejo exponiendo sus quejas firmó como «Compositeur von Königlicher Maj. in Pohlen Hoff-Capelle.» Como el fallo del concejo del mes de abril no le satisfizo, a pesar de que reconocía los errores de Ernesti, Bach reclamó de nuevo ante el consistorio en agosto, con el argumento (sumamente casuístico) de que la reglamentación del colegio de 1723 sobre la competencia *inter alia* en cuanto a nombramiento de prefectos nunca había sido ratificada, que dicha reglamentación era en varios aspectos desfavorable para el *Kan-*

tor, y que debían prevalecer las reglamentaciones antiguas. El consistorio transmitió el contenido de la carta de Bach al concejo, que de nuevo se echó atrás y seis semanas más tarde decidió «no hacer nada por el momento.» Bach utilizó entonces la ventaja de su nombramiento en Dresde y volvió a dirigirse al mismo elector denunciando otra vez la ilegalidad de las reglamentaciones de 1723 y pidiendo tanto la restitución del derecho a elegir los monitores sin impedimentos como una satisfacción de parte de Ernesti. Pero si esperaba que el elector iba a reprender al *Rektor* y al concejo debió de llevarse un buen chasco. Friedrich August se limitó a ordenar al consistorio que se tomasen las medidas que considerase adecuadas; el consistorio solicitó de nuevo informes al concejo, y este organismo, hasta donde sabemos, no hizo nada. Así debió quedar el asunto, a no ser que, como sugiere Spitta, el elector llegara a intervenir personalmente cuando fue a Leipzig con motivo de la feria de Pascua de 1738 y fue saludado por el *collegium musicum* de Bach con una *«Abendmusik», Wilkommen! Ihr herrschenden Götter* (BWV Anh 13), interpretada frente a la casa del comerciante Apel, en la plaza del Mercado.

La «batalla de los monitores» ha sido descrita con profusión en la literatura sobre Bach[3]. Si la hemos vuelto a exponer aquí con cierto detenimiento no ha sido solamente para mostrar la tenacidad de Bach al defender su propia posición y el lugar de la música en la comunidad, sino como un caso significativo en el que Bach se apresura a invocar las leyes y costumbres más antiguas frente a las reformas «ilustradas», con las que no simpatizaba. (Una respuesta similar a las críticas dirigidas a su música iba a producirse en las maravillosas creaciones de sus últimos años.) En otro sentido, todo este asunto no deja muy bien parados ni al *Rektor* ni al *Kantor*. Evidentemente, Bach había sido negligente en la observancia de las reglamentaciones del colegio en lo relativo a la asistencia a las bodas y el nombramiento de monitores; Ernesti, por su parte, se había mostrado vengativo en exceso contra Bach y los jóvenes del colegio. Además, ambos socavaron la moral y la disciplina de la Thomasschule al airear sus diferencias en público. El daño que se hizo entonces no se reparó con facilidad[4].

Cuando todavía no se habían extinguido los ecos de aquel asunto, Bach tuvo que hacer frente a un problema de naturaleza más personal. En junio de 1735 había ayudado a su hijo Johann Gottfried Bernhard a conseguir el puesto de organista de la Marienkirche de Mühlhausen —la iglesia en que Eilmar era pastor cuando Bach era organista de la Blasiuskirche entre 1707 y 1708—. Gottfried Bernhard no debió de llevarse bien con los funcionarios de Mühlhausen y, lo que es peor, se debió de cargar de deudas, por lo que en octubre-noviembre de 1736 su padre indagó por su cuenta acerca de un puesto vacante en la Jakobkirche de Sangerhausen. En varias cartas al burgomaestre, Johann Friedrich Klemm, Bach se refirió a su propio nombramiento de Sangerhausen, en 1702, y recordó que el duque Johann Georg de Weissenfels intervino para que el puesto lo ocupara un candidato suyo[5]. Ahora, escribió, la Divina Providencia permitía que el concejo de Sangerhausen

pudiera cumplir la promesa que le fue hecha treinta años antes eligiendo a su hijo como organista[6]. La solicitud a favor de Gottfried Bernhard fue satisfecha, pero la Divina Providencia retiró pronto su apoyo y hacia mayo de 1738 el joven se encontraba ya en serias dificultades financieras y se veía obligado a abandonar la ciudad y a esconderse, dejando tras él diversas deudas y cuentas sin pagar. Klemm escribió a Bach informándole de todo ello y Bach respondió en unos términos que no dejan duda sobre su aflicción:

«Espero que su señoría sepa disculparme porque mi ausencia me ha impedido responder antes su estimada carta, pero hace tan sólo dos días que he regresado de Dresde. Su señoría, que también es padre amante y esmerado, comprenderá con cuánto dolor y tristeza escribo esta contestación. No veo a mi, por desgracia, descarriado hijo desde hace un año, cuando tuve el privilegio de disfrutar de la amabilidad de su señoría. Recordará que no sólo pagué su hospedaje sino que también arreglé sus cuentas en Mühlhausen (lo que probablemente fue la causa de que abandonara aquella ciudad) e incluso dejé algunos ducados para abonar ciertas deudas, pensando que se decidiría a llevar otro tipo de *genus vitae*. Me entero ahora, con el más profundo desaliento, que ha vuelto ha contraer deudas aquí y allá, y que no sólo no se ha enmendado lo más mínimo, sino que además se ha fugado sin darme la menor indicación de dónde pueda encontrarse. ¿Qué más puedo decir o hacer? Ya que ninguna amonestación, ninguna provisión o *assistance* cariñosas son ya suficientes, he de llevar mi cruz con paciencia y dejar simplemente a mi desobediente hijo a la merced de Dios, sin dudar que El escuchará mis atribuladas oraciones y, finalmente, de acuerdo con Su Santa Voluntad, conseguirá la conversión que sólo puede llegar de su Divina Bondad. Ahora que he abierto mi corazón a su señoría, confío en que no me sea imputada la mala conducta de mi hijo y que comprenda usted que un buen padre, que quiere a sus hijos, hará todo lo que esté en sus manos para conseguir su bienestar. Fue por esto por lo que recomendé a mi hijo, con motivo de la *vacance*, con la esperanza de que una vida más civilizada, como la de Sangerhausen, y los eminentes patrones que tendría allí le llevarían a comportarse de otro modo; en vista de lo cual di a su señoría mis más reconocidas gracias por haber posibilitado la promoción de mi hijo. No dudo que su señoría intentará convencer al excelentísimo concejo de que aplace la *mutation* con que amenaza hasta tanto se averigüe su paradero (Dios es testigo de que no le he visto desde el año pasado) y sepamos entonces qué pretende: quedarse y cambiar de vida o buscar su *fortun* en algún otro lugar. No quisiera molestar al excelentísimo concejo, sino sólo rogarle *patience* hasta que aparezca mi hijo o se sepa dónde se encuentra. Puesto que varios *creditores* han venido a mí con reclamaciones que no puedo desde luego satisfacer sin que mi hijo las admita de palabra o por escrito, suplico a su señoría que tenga la bondad de ordenar se investigue su paradero, y entonces sólo tendría que informarme de ello para que yo intente un último esfuerzo tendente a lograr, con la ayuda de Dios, vencer su

obstinación y conseguir que reconozca sus errores. Ya que tenía la fortuna de hospedarse en casa de su señoría hasta ahora, le ruego me haga saber al mismo tiempo si se llevó consigo el escaso mobiliario de que disponía o qué queda aún de él. En espera de su pronta respuesta, con el deseo de que disfrute de unas fiestas más felices que las que tendré yo y con mis más humildes respetos para su esposa, queda servidor de su señoría,

»Joh. Seb. Bach
»Leipzig, 24 de mayo de 1738.»

En realidad, Gottfried Bernhard estaba en Jena, no muy lejos, y allí se matriculó en la universidad el 28 de enero de 1739 con la intención de estudiar derecho. Pero el 27 de mayo de ese año unas fiebres agudas llevaron sus proyectos, su breve vida y las preocupaciones de sus padres para con él, a un brusco final.

Cuando Gottfried Bernhard se marchó de Leipzig en 1735 quedaban cuatro hijos e hijas en la casa de Bach, con edades que iban desde los tres a los veintiséis años. El número aumentó a cinco con el nacimiento de Johann Christian en septiembre, y a seis dos años más tarde, cuando nació Johanna Carolina. En octubre de 1739 se unió a la familia un sobrino, Johann Elias, de Schweinfurt, con objeto de asistir a Bach como secretario y ejercer de tutor de los niños pequeños. Elias había nacido en 1705; su padre era Johann Valentin Bach (1669-1720), primo de Bach y músico municipal en Schweinfurt. Durante los cinco años que estuvo en Leipzig, Elias escribió muchas cartas, y las que se conservan nos proporcionan la mayor parte de las escasas instantáneas que tenemos de la vida familiar de Bach. Elias parece haber sentido un afecto especial hacia Anna Magdalena, que sólo era tres años y medio mayor que él. En abril de 1738 escribió a su madre a Schweinfurt pidiéndole que enviara unos cuantos claveles amarillos «para nuestra Frau Muhme, que es muy amante de la jardinería; estoy seguro de que se pondrá muy contenta». En agosto de 1740 encargó nuevos claveles para ella, y ese mismo año escribió a Johann Georg Hille, *Kantor* de la Georgikirche de Glaucha, (cerca de Halle), pidiéndole que adquiriese un jilguero cuyo canto le iba a gustar mucho a Anna Magdalena. La familia de Elias debía de poseer una viña en Schweinfurt y en más de una ocasión pidió regalos de vino para Bach. En agosto de 1739 escribió a Johann Wilhelm Koch, *Kantor* de Ronneburg, hablándole de la música «tan extraordinaria» de que habían disfrutado en casa durante la visita de Wilhelm Friedemann y sus colegas de Dresde, los laudistas Leopold Weiss y Johann Kropffgans. También conocemos por Elias la seria enfermedad que padeció Anna Magdalena durante los meses de julio y agosto de 1741, mientras Bach se encontraba visitando a Carl Philipp Emanuel en Berlín. En una carta fechada el 9 de agosto tuvo incluso que advertir a Bach para que regresara inmediatamente, pues tuvieron el temor de que Anna Magdalena muriese; al mes siguiente aún estaba tan débil que no pudo aceptar una invitación para visitar Weissenfels.

Elias estudiaba teología en la universidad mientras estaba en Leip-

zig; se fue de la ciudad a finales de octubre de 1742 para dedicarse a la enseñanza en Zöschau, cerca de Oschatz; al año siguiente volvió a Schweinfurt como *Kantor* de la Johanniskirche. Sus cartas de Leipzig parecen escritas en un ámbito doméstico feliz y trabajador. Nada dicen de las tirantes relaciones de Bach con Ernesti y el concejo municipal, ni de las preocupaciones causadas por Gottfried Bernhard. También guardan silencio en lo que se refiere a otra disputa que estalló durante aquellos años llenos de acontecimientos y que afectó profundamente a Bach, en la medida en que afectaba a su propia música y a sus convicciones artísticas más profundas.

En mayo de 1737 el teórico y compositor Johann Adolf Scheibe publicó un artículo anónimo donde criticaba la música de Bach en la sexta entrega de su publicación *Der critische Musikus*. Scheibe era hijo del constructor de órganos Johann Scheibe (h. 1680-1748)[7]. Había optado al puesto de organista de la Nikolaikirche de Leipzig en 1729 y Bach fue uno de los examinadores, por lo que se ha sugerido que sus críticas a la música de Bach estaban motivadas por su fracaso de entonces. Sin embargo, no se advierten rasgos vengativos en las observaciones de Scheibe, que en realidad reflejan lo que muchos de su generación pensaban de una música que parecía encontrarse al margen de las nuevas tendencias[8]. Scheibe reconocía el arte de Bach como intérprete y su maestría técnica de compositor, pero le acusaba de oscurecer la belleza de su música con un exceso de artificiosidad, de componer para voces e instrumentos como si lo hiciera para su propio clave, de ocultar la melodía bajo un exceso de ornamentación y de emplear abusivamente el contrapunto. Concluía así:

«En resumen, significa para la música lo que Herr von Lohenstein significó para la poesía. La hinchazón les ha llevado de lo natural a lo artificial y de lo sublime a lo oscuro; es de admirar su enorme trabajo y su excepcional cuidado por los detalles, virtudes que sin embargo no valen nada al entrar en conflicto con la naturaleza.»

Bach no respondió personalmente a los escritos de Scheibe, pero se dejó llevar por la controversia subsiguiente y probablemente intervino en la respuesta elaborada por J. A. Birnbaum, lector de retórica en la Universidad de Leipzig, que fue impresa de forma anónima como panfleto: *Comentarios imparciales en relación con un pasaje dudoso de la Sexta entrega de «Der critische Musikus.»* Birnbaum criticó el término «Musikant» con que Scheibe se refería a Bach y respondió punto por punto al ataque musical. La controversia se prolongó en nuevos artículos y panfletos; la causa de Bach fue defendida por Lorenz Mizler, fundador de la Sociedad de Ciencias Músicas, en la que Bach iba más tarde a ingresar. Como es habitual en semejantes polémicas, ninguna de las partes consiguió convencer a la otra y el asunto se fue agotando poco a poco, aunque fue brevemente tratado de nuevo por Christoph Gottlieb Schröter (otro miembro de la Sociedad de Mizler) en 1746. Pero el efecto que produjo en la música compuesta por Bach en las últimas décadas de su vida fue profundo.

10. Parodias y publicaciones

Después de los cinco o seis primeros años prodigiosamente creativos de Leipzig, da la impresión de que Bach hubiese renunciado a componer música para la iglesia luterana y que incluso se encontrara cercano a dejar de componer por completo. Sólo diez cantatas de las que se conservan posteriores a 1729 son, tal vez, completamente suyas: las números 9, 14, 29, 51, 97, 100, 112, 140, 177 y 192. Probablemente la última de ellas es *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* (BWV 14), para el cuarto domingo después de Epifanía (30 de enero) de 1735; esto llenaba un hueco en el segundo *Jahrgang* de las cantatas corales, al no haber un cuarto domingo después de Epifanía en 1725. Dos cantatas de boda, las números 195 (¿1741?) y 197 (1742) constituyen, al menos en parte, revisiones de piezas anteriores. De igual modo, la *Pasión según San Marcos* (1731) utilizaba música de la *Trauer Ode* (BWV 198, 1727) y de la cantata 54 (1714).

Sería erróneo creer que Bach dejó repentinamente de componer música eclesiástica sólo por sus conflictos con las autoridades de Leipzig o porque los medios vocales o instrumentales de que disponía fueran inadecuados. Sus desacuerdos se produjeron con la universidad y con el concejo municipal, no con el consistorio, y no impidieron la creación de una cantata nueva (o nueva en su mayor parte), la BWV 29, para celebrar la elección del concejo el 27 de agosto de 1731. Aún menos convincente sería suponer que el fuego creativo de Bach se estaba extinguiendo, como les sucedería más tarde a Rossini o a Sibelius en un estadio similar de sus vidas. Por el contrario, lo que suele ser considerado como el *sine qua non* de la inspiración musical —el don de crear melodías originales e inolvidables— nunca fue más poderoso que en este período de la vida de Bach. Obras como la cantata *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 140, 1731) y la sinfonía (llamada «Sinfonía Pastoral») de la parte II del *Oratorio de Navidad* (1734) son pruebas evidentes de ello.

Una de las razones por las que Bach dejó de componer cantatas y Pasiones para Leipzig después de 1729 es la ya señalada circunstancia de haber culminado su «plan de cinco años» de una «música eclesiástica bien regulada» y la necesidad de encontrar nuevos ámbitos de actividad. De ahí su compromiso con el *collegium musicum*, la carta a Erdmann y las proposiciones a Dresde. Pero también podemos preguntarnos por qué sus actividades con el *collegium musicum* y su nombramiento como *Hofcompositeur* dieron como resultado tan poca música nueva. Cualesquiera que sean las razones (y acaso los psicólogos puedan darlas mejor

que los musicólogos), el hecho es que durante los años medios de Leipzig las obras completamente nuevas de Bach ascienden a menos de una docena de cantatas de iglesia, alguna música para teclado y unas cuantas piezas tipo serenata, principalmente en homenaje a la corte de Dresde. Incluso admitiendo que se hayan perdido obras, la cantidad es reducida y después de la productividad de los años 1723-29 resulta insignificante.

La principal preocupación de Bach en este período parece ser la de conseguir para su música una suerte de forma final. Aunque él nunca compuso en realidad para la posteridad —el encargo inmediato, el próximo servicio dominical o un festival eclesiástico cercano eran siempre la razón para concluir una obra—, parece que por entonces sintió el deseo de establecer versiones definitivas de las obras que él pensaba que podrían sobrevivirle. Antes de 1726 sólo una o dos cantatas llegaron a ser publicadas, e incluso en tales casos no fue por iniciativa suya[1]. Aquel año, sin embargo, emprendió la publicación sistemática, a expensas suyas, de una serie de piezas para teclado con el título general de *Clavier-Übung* (Ejercicios para teclado). También revisó y puso en orden una buena cantidad de música anterior que no llegó a publicarse en vida suya, pero que debía estar destinada a una eventual publicación. Otra manifestación de la nueva conciencia de Bach con respecto a la posteridad es su compilación de 1735 de la *Ursprung der musikalisch-Bachische Familie,* una genealogía de los miembros dedicados a la música en la familia Bach durante los dos siglos anteriores. Puesta al día en 1774-75 por Carl Philipp Emanuel, constituye aún una importante fuente primaria de información sobre la historia de la familia Bach. Johann Sebastian también era custodio del *Alt-Bachiches Archiv,* una colección manuscrita de piezas compuestas por miembros de la familia Bach que había compilado Ambrosius, su padre, y a la que él realizó añadidos. Incluso las parodias de la década de 1730 debieron de ser realizadas con la mirada puesta en la posteridad, como un intento de conseguir permanencia (en la forma de oratorios y misas) para una música que de otro modo no hubiera merecido sobrevivir a sus objetivos inmediatos.

Oratorios y misas

El equívoco (pero ya establecido) término de «parodia» tiene dos significados al aplicarse a la música vocal de Bach y sus contemporáneos: la sustitución por un texto nuevo del que originalmente fue puesto en música, o (menos a menudo) la adaptación de música ya compuesta a un texto al que no le estaba específicamente destinada. En el primer tipo de parodia la responsabilidad recae principalmente en el poeta, que ha de cuidar de que las rimas, acentuación y significado de los nuevos versos permitan su adaptación a la música con mínimas modificaciones de ésta. El segundo tipo es una prueba para la habilidad del compositor, en primer lugar al elegir música adecuada para el texto y en segundo lugar realizando la adaptación de forma que, en la medida de lo posible, texto y música parezcan hechos uno para otro desde el principio. En esta clase

de parodia es necesario cierto tipo de recomposición. Bach empleó ambas formas, pero sobre todo la primera[2]. La *Pasión según San Marcos* de 1731 es un ejemplo entre muchos. El nuevo texto era obra del poeta de Leipzig Picander, a quien Bach encargó a menudo textos destinados a parodias y también textos originales. Picander debió de escribir también parodias para los tres oratorios. Al tipo segundo pertenecen las cuatro misas breves, así como buena parte de la *Misa en si menor.*

Bach hizo uso de técnicas paródicas por diferentes razones. En ocasiones se trataba de ahorrar tiempo cuando trabajaba en condiciones anormales de urgencia. Por ejemplo, durante los primeros cinco años en Leipzig tuvo que componer una cantidad enorme de música nueva, por lo que algunas de las cantatas del primer ciclo (por ejemplo, las números 134, 173 y 184) hacen uso de música compuesta originalmente para las cantatas profanas de Köthen. Un funeral importante podía requerir una obra de envergadura, pero semejante acontecimiento permitía de por sí poco tiempo para la composición y los ensayos; Bach pudo entregar una pieza del género para el funeral del príncipe Leopold de Köthen, en 1729, pidiendo a Picander textos nuevos para una música entresacada de la *Pasión según San Mateo* y la *Trauer Ode.* Como ya hemos dicho, las técnicas paródicas podían significar una mayor vigencia para una composición de circunstancias, y por esa razón las efímeras cantatas de homenaje y cumpleaños para la nobleza fueron adaptadas frecuentemente a textos nuevos. Otra razón para utilizar la parodia pudo ser la de «santificar» la música destinada a un texto profano mediante su sustitución por uno sacro. Hay que destacar que las obras de Bach no muestran ejemplo alguno en que un texto sacro haya sido sustituido por uno profano, y en esto sigue las más antiguas tradiciones del *contrafactum.*

Los tres oratorios de Bach tienen poco en común con el género italianizante que por entonces cultivaban en Alemania compositores como Hasse y Zelenka en Dresde, y Keiser y Mattheson en Hamburgo. Al utilizar el término «Oratorium» para lo que conocemos como *Oratorios de Navidad, de la Ascensión y de Pascua*, Bach estaba adoptando el especial sentido utilizado por Neumeister en sus lecciones de 1695 en la Universidad de Leipzig[3]. Neumeister definía el oratorio como un género literario que mezclaba versos bíblicos, textos de arias y corales, y lo ilustraba con dos de sus propios textos para cantatas. Los *Oratorios de la Ascensión y de Navidad* recuerdan a las Pasiones por su uso de la narrativa evangélica declamada en recitativo por el tenor, pero por otro lado no son muy diferentes de las cantatas sacras más amplias (el *Oratorio de Navidad* consiste en realidad en seis cantatas diferentes, aunque relacionadas). Ambas obras hacen uso de material anterior, y una de las piezas del *Oratorio de la Ascensión* (BWV 11), el aria «*Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben*», fue adaptada más tarde como el «*Agnus Dei*» de la *Misa en sí menor.* El *Oratorio de Pascua* (BWV 249) tiene más semejanzas con el género italiano: no hay citas bíblicas, no hay narrador y no hay corales. La historia del descubrimiento del sepulcro vacío en la mañana de Pascua es contada por María, la madre de Santiago, en una secuencia de recitativo y arias *da capo* encuadradas por coros y precedidas por una

sinfonía en dos movimientos (el movimiento vocal inicial completa un diseño de *concerto* en tres movimientos). La estructura es semejante a la de una cantata profana de homenaje, por lo que no es sorprendente encontrarse con que la música fue compuesta originalmente como un entretenimiento *(Tafelmusik)* para el cumpleaños del duque Christian de Weissenfels el 23 de febrero de 1725. Fue interpretada como cantata de iglesia en la Pascua siguiente y como «oratorio» diez años más tarde. Aunque menos conocido que los otros dos oratorios, merece ser interpretado por la sugestiva aria «soñadora» «*Sanfte soll mein Todeskummer*», para tenor con acompañamiento de flautas dulces y cuerdas con sordina.

El más conocido *Oratorio de Navidad* (BWV 248) fue también compuesto sobre todo a partir de música de cantatas profanas, en este caso dedicadas a la familia real de Dresde entre septiembre de 1733 y octubre de 1734 (BWV 213-15); la mayoría de la parte VI procede de una perdida cantata de iglesia. Al material ya existente se le añadieron recitativos nuevos, coros *de turba* y corales, hasta definir sesenta y cuatro secciones desigualmente divididas entre las seis cantatas que lo constituyen. Nada ilustra mejor el recelo ante la parodia como técnica compositiva, que la ambivalente actitud de los estudiosos de Bach ante esta obra. Spitta (II, 576-77) argumenta que las obras seculares de Bach no poseían un estilo realmente secular, y que el compositor «se limitó a devolverlas a su ámbito narrativo propio cuando las aplicó a uso eclesiástico»; Terry se niega a creer que las versiones seculares fueran anteriores; y más recientemente se ha sugerido que, mientras Bach ponía en música el texto secular, en realidad tenía *in mente* ya el *Oratorio de Navidad* [4]. No hay prueba alguna que permita sostener estas opiniones, que tienen su origen en una confusión muy decimonónica entre la aspiración religiosa y el mérito artístico, así como en una tendencia moderna a desacreditar cualquier clase de arreglo.

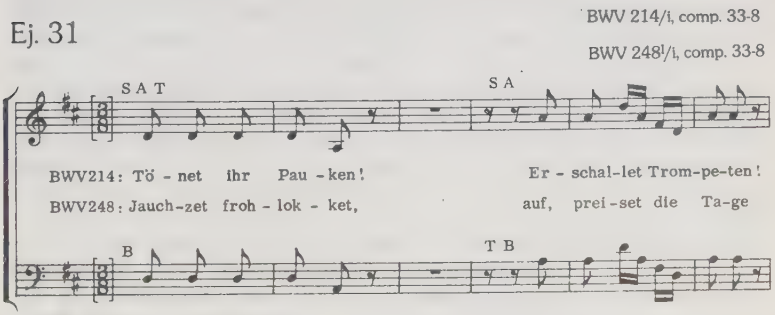
Las seis partes del *Oratorio de Navidad* fueron interpretadas en Leipzig en 1734-35 durante los primeros días de Navidad (25, 26 y 27 de diciembre), la fiesta de la Circuncisión (1 de enero), el domingo después de Año Nuevo (2 de enero) y la fiesta de la Epifanía (6 de enero). Las partes I, II, IV y VI se escucharon, según la costumbre, en las dos principales iglesias, pero los vecinos de Leipzig que deseaban escuchar las seis partes tuvieron que esperar a la Nikolaikirche para las partes III y V. Aunque cada cantata es en sí misma completa y resulta apropiada para su día particular, no hay duda de que Bach se enfrentó al ciclo como una obra única y unitaria. Bach imprimió juntos los textos, con una página titular que los abarcaba, y además el ciclo posee una estructura tonal de conjunto cuidadosamente construida alrededor de *re mayor (re-sol-re-fa-la-re).* La primera melodía coral que abre la cantata es la misma que la que concluye el ciclo, pero tratadas de forma tan diferente que el conjunto del oratorio puede ser entendido como jubilosa transformación de una plegaria para que Jesús guíe a los humanos en un himno de victoria y alabanza. La melodía pertenece a *Herzlich tut mich verlangen,* de Hans Leo Hassler, muy conocida hoy como coral «de la pasión», pero que no fue utilizada exclusivamente para el tiempo de la Pasión

durante el siglo XVIII. Más íntimamente asociado con la época de Navidad es el coral *Vom Himmel hoch,* que aparece tres veces en las cantatas para los dos primeros días de Navidad.

El *Oratorio de Navidad* puede ser citado en defensa del uso de la parodia como método de composición, pero no libera por completo de crítica los métodos de Bach. Por ejemplo, es difícil comprender por qué mantuvo con tal literalidad las frases al unísono del coro inicial, que estaban claramente destinadas a imitar los tambores y trompetas a que se refiere el texto de *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* (BWV 214) (Ejemplo 31). Con el sencillo recurso de colocar las cinco primeras notas de las sopranos (y tal vez también de los contraltos y los bajos) una octava más alta habría conseguido que la música resultara más adecuada al nuevo texto. Hay que señalar también que los ecos vocales en el aria de la soprano «*Flösst, mein Heiland, flösst dein Namen*» (parte IV), cuyo encanto era muy apropiado para el aria de Hércules «*Treues Echo, dieser Orten*» en BWV 213, puede resultar incongruente, o incluso realmente cómico, en un oratorio. Sin embargo, la mayor parte de las parodias son excelentes, como la bellísima «*Schlafe, mein Liebster*» (parte II), que originalmente canta la Sensualidad a Hércules en BWV 213 y que es adaptada en su totalidad como canción de cuna de los pastores al niño Jesús.

Las piezas compuestas originalmente para este oratorio no son menos inspiradas, lo que demuestra que la utilización de la parodia por parte de Bach no se corresponde con una decadencia de su inspiración. La conocidísima sinfonía (llamada *Pastoral*) que abre la parte II es un buen ejemplo de esto. Un cuarteto de oboes (dos *d'amore* y dos *da caccia*) introduce un elemento de carácter rústico muy apropiado en un *tutti* orquestal de cuerdas y flautas que constituye un ejemplo de cómo la música pastoral puede asociarse a la música de Navidad:

Ej. 31



(¡Sonad, tambores! ¡Tocad, trompetas!

Regocíjate, alégrate, levántate, alaba el nuevo día)

(compás 12/8, ritmos marcados y atrevidos, y terceras paralelas). Es una tradición que se remonta a Corelli, Alessandro Scarlatti, Haendel y otros,

pero Bach superó a todos sus modelos por la transparente calidad de su invención y la originalidad de sus texturas orquestales. Incluso el convencional zumbido aparece de una forma nueva: habitualmente en los bajos, se reparte en este caso entre los cuatro oboes, por turno.

Mientras que el *Oratorio de Navidad* es hoy día una de las más admiradas obras sacras de Bach, las cuatro *missae,* o «misas breves» (BWV 233 a 236) han recibido a menudo la desaprobación de los estudiosos por la utilización generalizada de la parodia que hay en ellas. Spitta las encuentra en general inferiores a las obras en que se basan; Schweitzer (II, 326) consideraba estas adaptaciones «apresuradas y en ocasiones casi disparatadas», y Terry las calificaba de «arreglos laboriosos e insatisfactorios de material inadecuado»[5]. Desde luego, es cierto que el proceso paródico de estas obras presentaba mayores dificultades para el compositor que los *contrafacta* directos del *Oratorio de Navidad;* pero si las parodias fueran tan desafortunadas como se proclama a menudo, cabría esperar un consenso más amplio en relación con los orígenes de los escasos movimientos de los que no existen versiones anteriores. En realidad no puede negarse que las versiones de las misas a menudo superan los originales, y que el continuo descuido de las obras impide a los coros cantar música de cierta belleza que sería más fácil de interpretar y que ofrece a los cantantes de coros más que la mayor parte de las cantatas de Bach.

Una característica sorprendente de las cuatro *missae* es su similitud estructural, que sugiere un solo período de composición y acaso un propósito común. Todas ellas tienen seis secciones: el número 1 es un *Kyrie* coral, y los números 2 a 6 son un *Gloria* en el que dos coros encuadran tres arias. La división textual del *Gloria* depende mucho del material a parodiar, pero las relaciones de tonalidad entre las secciones son similares en cada obra (e idénticas en BWV 233 y 236). Se han encontrado versiones anteriores de las veinticuatro secciones, con excepción de cuatro, según aparece en la tabla siguiente, donde la tonalidad y el número de BWV de la versión original sí es conocida (ver pág. sig.).

Basándose en el *cantus firmus* que entonan los bajos, Spitta consideró que el *Kyrie* original de la *Misa en fa mayor* debió de estar destinado al primer domingo de Adviento en Leipzig, pero hoy se considera que debió de ser compuesto en Weimar[7]. Además de este *cantus firmus* para bajos, la música incorpora el himno protestante *Christe du Lamm Gottes;* originalmente lo cantaban las sopranos, pero para la *missa* Bach lo traspasó a los oboes y las trompas. Este movimiento resulta uno de los más destacables de las cuatro misas. El tema en fuga del primer *Kyrie* se invierte en el *Christe eleison* y después aparece en la forma original y en la investida en el segundo *Kyrie* y, al mismo tiempo, se combina con los dos *cantus firmi* simultáneamente. El resto del material tomado de otras versiones anteriores conocidas procede enteramente de cantatas de iglesia alemanas; las cuatro secciones de las que no se conoce aún el original constituyen, casi sin duda, otras tantas parodias. Los ritmos de danza en 6/8 y la estructura ternaria del *Gloria in excelsis* en *fa mayor* (número 2) sugieren una cantata secular perdida; el *Domine Deus* de la

Sección	*BWV 233*	*BWV 234*	*BWV 235*	*BWV 236*
1. Coro	Fa (Fa, 233a) M M	La (?,?) M	Sol (Sol, 102/I) m m	Sol (Sol, 179/I) M M
2. Coro	Fa (?,?) M	La (La, 67/VI) M M	Sol (La, 72/I) m m	Sol (Sol, 79/I) M M
3. Aria	Do (?,?) M	Fa # (?,?) m	Re (Sol, 187/IV) m m	Re (Re, 138/V) M M
4. Aria	Sol (Fa, 102/III) m m	Si (La, 179/V) m m	Si*b* (Si*b*, 187/III) M M	La (Si, 79/V)[6] m m
5. Aria	Re (Sol, 102/V) m m	Re (Re, 79/II) M M	Mi*b* (Mi*b*, 187/V) M M	Mi (Mi, 179/III) m m
6. Coro	Fa (Fa, 40/I) M M	La (La, 136/I) M M	Sol (Sol, 187/I) m m	Sol (La, 17/I) M M

M = mayor; m = menor.

misma misa (como el movimiento correspondiente de la *Misa en si menor*) constituye, evidentemente, una estructura *da capo* truncada; la extraordinaria música del *Christe eleison* de la *Misa en la mayor* —una suerte de recitativo canónico a cinco voces (la quinta a cargo de las flautas)— es muy probable que no haya sido concebida para este texto, aunque se corresponde obviamente con el segundo *Kyrie eleison*, si no con el primero; y en el *Domine Deus* (número 3) de la misma obra se ha procedido a realizar una adaptación de un aria *da capo* convencional a un texto que no corresponde de forma natural a una estructura semejante.

Una pregunta que permanece sin respuesta es la de cuándo y por qué compuso Bach las cuatro misas breves. Los movimientos de cantata, que datan todos ellos de 1723-26, suministran un *terminus post quem*. Existen partituras autógrafas de sólo dos de las *missae* (las escritas en *la mayor* y *sol mayor*) que sugieren una fecha entre 1735 y 1740; es muy probable que las otras dos sean de la misma época. Desde luego, la cronología está muy relacionada con las razones por las que Bach pudo componerlas, y en este sentido se han barajado diversas teorías. Se ha considerado que fueron compuestas para Leipzig, donde la liturgia permitía la oportunidad de interpretaciones concertadas del *Kyrie* y el *Gloria;* la existencia de una parte de órgano en *sol mayor* en la *Misa en la mayor* sugiere que pudo ser interpretada en Leipzig, pues los órganos de esta ciudad estaban afinados en *Chorton,* un tono más alto que los instru-

mentos de madera del Barroco. Spitta, por otra parte, consideraba que las cuatro obras, con excepción de la escrita en *fa mayor*, con su *cantus firmus* luterano, estaban destinadas a la corte de Dresde, y esto ha sido ampliamente aceptado. Incluso Schwitzer (II, 326) estableció categóricamente que Bach las envió a Dresde «como muestra de su asiduidad». No hay evidencia directa alguna de esto, pero puede resultar cierto; el nombre de Bach aparece, en las relaciones de Dresde, específicamente como *Kirchen-Compositeur*. Una tercera hipótesis fue la planteada en 1936 por el estudioso alemán Arnold Schering, que consideraba que Bach compuso las cuatro misas breves para su patrón de Bohemia, el conde Sporck. Este tomó una serie de partes del *Sanctus* de BWV 232 (III) y, según Schering, «una vez convencido de la habilidad e interés de Bach en escribir movimientos de misa, le había encargado las cuatro misas breves...»[8]. Aunque se basa en una cronología equivocada (Schering creía que el *Sanctus* había sido compuesto en 1733) y aunque no existe evidencia que lo apoye, esta hipótesis ha encontrado una acogida favorable entre los modernos estudiosos de Bach; pero tan sólo es una posibilidad entre varias.

Una de las razones que llevó a Schering a negar que la corte de Dresde fuera la destinataria de las misas breves fue considerar que la ambición *(Ehrgeiz)* de Bach no le habría permitido enviar misas paródicas a tan alto patrón. (El recelo de Schering hacia la parodia *per se* aparece por todas partes.) Sin embargo, se ignora así el hecho de que Bach ya había saqueado sus propias cantatas alemanas con destino a diversas secciones de la *Misa en si menor* (BWV 232 I), que fue la obra que acompañaba a su solicitud del título de *Hofcompositeur* en 1733. A escala mucho más amplia, con una escritura coral a cinco voces y una orquesta que incluía trompetas y percusión, estas dos secciones de misa (*Kyrie* y *Gloria*) se dividen en once movimientos, y Schering debía ser consciente de que *Gratias agimus* y *Qui tollis peccata mundi* procedían de las cantatas 29 y 46. Además, ha sido fácilmente demostrado que algunos otros movimientos son también parodias de obras hoy perdidas[9]. La versión completa de la *Misa en si menor* no fue compilada hasta los últimos años de la vida de Bach, probablemente más como monumento que con destino a interpretación alguna. Para algunas partes del Credo (o *Symbolum Nicenum*, como lo llamaba Bach) aún acudió a cantatas anteriores: *Patrem omnipotentem* es identificable en BWV 171, *Crucifixus* en BWV 12 y *Et expecto resurrectionem mortuorum* en BWV 120. Y de nuevo hay evidencias internas que sugieren que otras partes del Credo también son parodias; es probable que las únicas secciones originales sean *Credo in unum Deum* y *Confiteor unum baptisma*, composiciones ambas *stile antico* a cinco voces que incluyen canto llano. Para el *Sanctus* Bach utilizó la composición a seis voces que había escrito para la Navidad de 1724, y completó la misa con una sección final (*Hosanna, Benedictus* y *Agnus Dei*), aprovechando material de BWV 215 (o de su modelo parodiado, BWV Anh 11) para el *Hosanna* y de BWV 11 para el *Agnus Dei*, y aprovechando la música de *Gratias agimus* para *Dona nobis pacem*. De las veinticuatro secciones que constituyen la

misa en su integridad, acaso sólo una media docena fueran compuestas especialmente para ella.

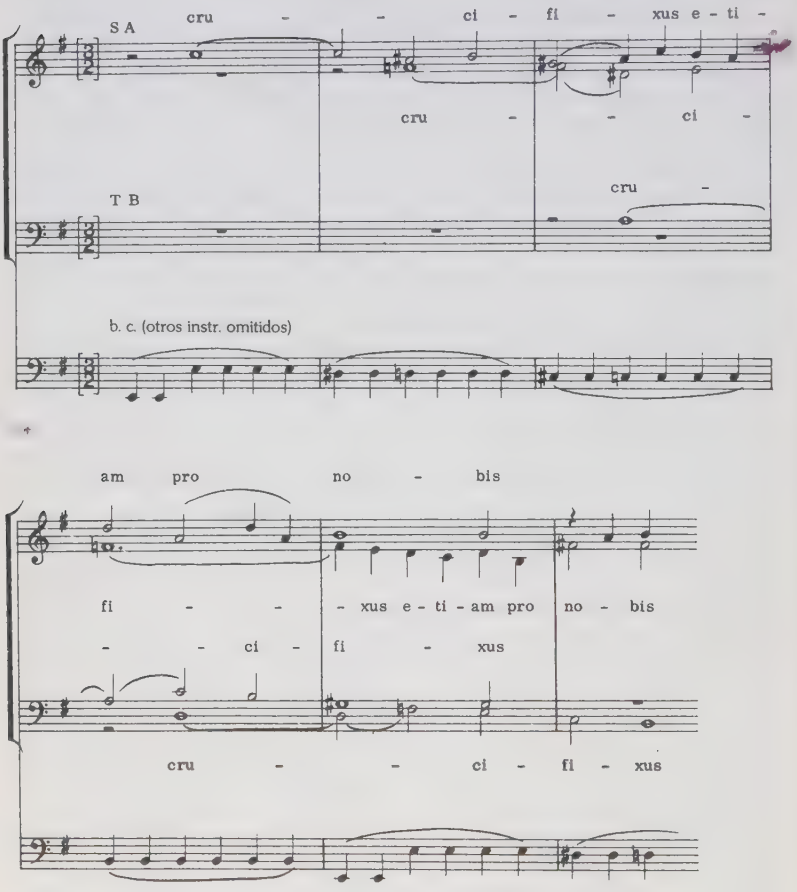
Todo esto resulta para nosotros una extraña y azarosa fórmula de composición de una obra mayor, una obra que está considerada como la obra maestra de Bach y que C. F. Zelter consideraba «probablemente la obra de arte musical más grande que nunca haya conocido el mundo». Ninguna otra obra demuestra de forma más convincente que el nivel más alto de los métodos paródicos de Bach, la adaptación y la compilación, han de ser consideradas como un acto creativo en el mismo nivel que la «composición original». Los buenos resultados de la técnica paródica, en este caso, se deben en parte al hecho de que el texto tiene más subdivisiones que en las misas breves, con lo que Bach tiene mayores oportunidades de acoplar cuidadosamente las palabras y la música. En ocasiones se da un paralelismo directo entre el texto original y el nuevo, con lo que la música es adecuada tanto para uno como para otro: el coro *Wir danken dir, Gott* («Te agradecemos, oh Dios») de la cantata 29 debió de resultar una elección obvia para *Gratias agimus tibi* («Te damos gracias») del *Gloria*. Pero incluso cuando el paralelismo no es tan evidente como en este caso, la música resulta sumamente adecuada. Es difícil creer, por ejemplo, que las cromáticas y atormentadas líneas vocales de *Crucifixus* (ejemplo 32) no tuvieran el objeto original de sugerir los clavos que desgarran la carne de Cristo en la Cruz, sino que fueran expresión de un sentimiento de dolor más general en la cantata 12.

Los dos coros *stile antico* que enmarcan el *Credo* debieron ser sin duda compuestos especialmente para la misa y son ejemplo del estilo contrapuntístico final de Bach. Ambos hacen uso del canto llano gregoriano del *Credo II* (*Liber usualis,* p. 66; *Graduale Romanum,* p. 62*), excepto en la relativamente alterada versión que se encuentra en el *Gesangbuch* de Vopelius (1682), donde la cuarta y quinta notas de la entonación del *Credo* aparecen invertidas (ejemplo 33). Bach lo utiliza como tema de una fuga a cinco voces, que se incrementa a siete con la participación de los primeros y segundos violines, y que es elaborada en *stretto* sobre un bajo en negras independiente y se afianza mediante una sola exposición del tema (voces bajas) en majestuoso aumento. *Confiteor unum baptisma* es de estilo similar, pero sus recursos contrapuntísticos son más sorprendentes aún. La fuga está en *stretto* desde el principio, en dos temas (uno por cada oración del texto) que se oyen separadamente al principio y después juntos, para finalmente oírse en combinación con el *cantus firmus*. De nuevo ligeramente alterado con respecto a la versión romana, aparece éste primero en canon en la quinta (bajos y contraltos) y después en aumento (tenores), con el resultado de un milagro contrapuntístico, tal como se refleja en el ejemplo 34.

La *Misa en si menor*, en la medida en que pueda ser considerada una obra en sí misma, es tal vez la primera versión del Ordinario concebida al margen de su uso litúrgico, y plantea cuestiones fundamentales sobre la naturaleza de la música religiosa. Los que la consideran una ofrenda a Dios de todo un mundo de experiencia humana no tienen por qué mostrarse perplejos ante la mezcla de lo casi galante y lo

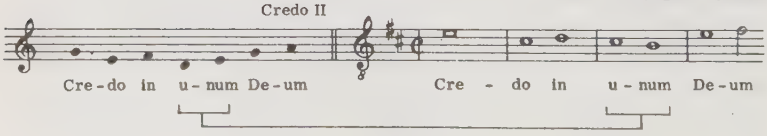
Ej. 32

BWV 232II/v, comp. 37-42



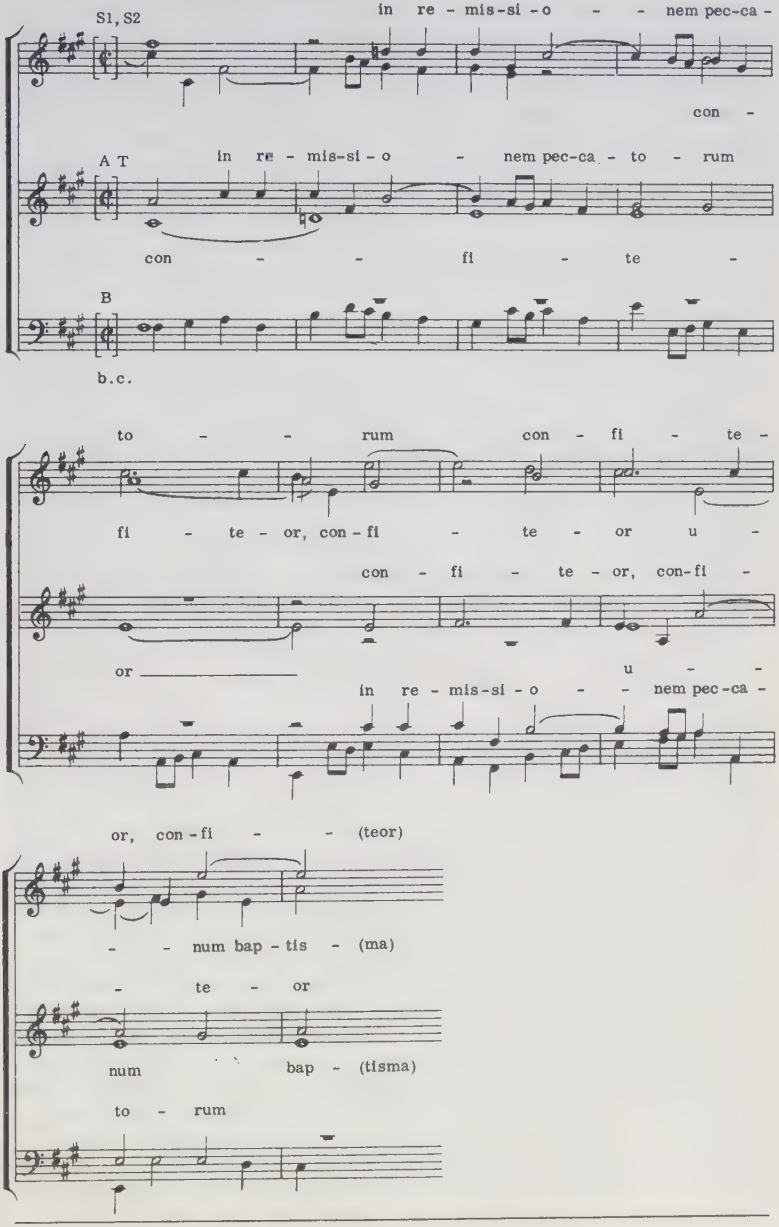
Ej. 33

BWV 232II (según Vopelius)



Ej. 34

BWV 232II/viii, comp. 92-101



deliberadamente arcaico, por la yuxtaposición de fugas de gran técnica y vivaces texturas de concierto, por la confusión de la plegaria con la canción y la danza, ni siquiera por el hecho de que constituye una compilación de música compuesta a lo largo de unos veinticinco años, a menudo para obras muy distintas. Por otro lado, los que consideran que la integridad estilística es un *sine qua non* del arte más alto, para los cuales la versión de *Et in Spiritum sanctum* del *Credo* aparece, más que cualquier otro detalle de las misas breves, como merecedora de la opinión de Schweitzer —«apresurada y casi disparatada»—, continuarán admirando la *Misa en si menor* por sus partes constitutivas, aunque consideren que, como conjunto musical y religioso, queda por debajo del mayor logro de Bach en el campo de la música eclesiástica, la *Pasión según San Mateo.*

Los conciertos para clavecín

En música instrumental, el equivalente a la parodia vocal es el arreglo. La dedicación de Bach a la parodia de su propia música eclesiástica en los años posteriores a 1729 tiene su paralelo en su dedicación a los arreglos musicales necesarios para su *collegium musicum,* durante el mismo período. En realidad, el proceso de arreglo en este tipo de obras no es muy distinto de la parodia, ya que el objetivo, en ambos casos, es adaptar las líneas solistas a nuevas condiciones, intentando conservar el material de acompañamiento con los menores cambios posibles. De los catorce conciertos para uno, dos, tres o cuatro clavecines que datan de los años del *collegium musicum* en Leipzig, tan sólo uno, el *Concierto en do mayor para dos clavecines* (BWV 1061), debió de ser en su origen una obra para teclado (tal vez sin acompañamiento en un primer momento, ya que las cuerdas aportan muy poco). Los demás fueron compuestos originalmente para diversos instrumentos solistas, principalmente el violín. Desde luego, siempre es posible que otros *conciertos* originales compuestos en Leipzig se hayan perdido, pero no es probable que hubiera muchos.

Cinco de los catorce *conciertos* nos son conocidos tanto en sus versiones originales como en los arreglos para teclado. Uno de ellos es el concierto para cuatro violines en *si menor* de Vivaldi (RV 580), arreglado por Bach para cuatro clavecines (BWV 1065); los otros son los conciertos para violín en *la menor* y *mi mayor,* el concierto para dos violines en *re menor* y el cuarto Concierto de Brandemburgo, todos ellos compuestos por Bach en Köthen. En todos estos casos la música ha sido transportada un tono más abajo, tal vez para compensar la ausencia del *mi* agudo en el clavecín, habitual, sin embargo, en la escritura violinística. En lo que se refiere a los demás conciertos, la identificación del instrumento solista original e incluso el compositor originario son aún cuestiones que se plantean los estudiosos, y tal vez por esta razón algunos de ellos no se escuchan tan a menudo como se debería. El bello *Concierto en re menor* (BWV 1052) podría ser atribuido a Bach sin problemas, incluso sin que

sus dos primeros movimientos aparezcan (con órgano solista) en la cantata 146 (1726-28). Los movimientos extremos del conocidísimo *Concierto en fa menor* (BWV 1056) se cree que debieron de pertenecer anteriormente a un concierto para oboe que se ha perdido; la sugerencia de Donald Tovey de que el encantador *Concierto en la mayor* (BWV 1055) estaba destinado en un principio para oboe *d'amore* ha sido aceptada ampliamente. (Y si ello es así, significa que Bach tuvo que componerlo en Leipzig, y no en Köthen, ya que el oboe *d'amore* era un instrumento casi desconocido antes de 1723.) El *Concierto en do menor para dos clavecines* (BWV 1060) se ha hecho muy popular en los últimos tiempos en su supuesta versión original para violín y oboe.

Aunque no fueron concebidas originariamente para clavecín, estas obras gozan de mayor atención por parte de los intérpretes del clave que de los otros instrumentistas. Ocupan además una posición de la mayor importancia en la historia del concierto para teclado, y acaso deben ser considerados con mayor justicia que el quinto *Concierto de Brandemburgo* como los auténticos pioneros del género. Los hijos mayores de Bach, Friedemann y Emanuel, participaron en las veladas de Leipzig[10], y cultivaron más tarde el género en su calidad de compositores en Dresde y Berlín. Johann Christian, desde luego, era demasiado joven para asistir a su padre en las funciones del *collegium musicum,* pero sin duda interpretó e imitó los conciertos de su hermano mayor de Berlín después de 1750, y sus propios conciertos para piano, publicados en Londres, constituyen el eslabón más importante en el desarrollo del género entre J. S. Bach y Mozart.

El *Clavier-Übung*

En 1689, Johann Kuhnau, predecesor de Bach como *Thomaskantor,* publicó en Leipzig su *Neue Clavier-Übung,* que consistía en siete suites para teclado en tonalidades mayores. Le siguió un segundo volumen de siete suites en tonalidades menores, junto con una sonata, tres años después. Cuando Bach comenzó la publicación de sus primeras obras para teclado adoptó el título general de Kuhnau de *Clavier-Übung* para su serie, así como el título de «partita» (o «Partie») para cada una de las suites que constituían la primera parte. Las cinco primeras partitas fueron publicadas, en un promedio de una por año, entre 1726 y 1730, y la serie completa apareció como *Opus 1* en 1731; pero al menos dos de ellas fueron compuestas antes. Por un anuncio de 1 de mayo de 1730 se puede colegir que Bach originalmente pretendía incluir siete partitas en la serie, como había hecho Kuhnau, pero al final decidió que fueran seis, número más habitual en publicaciones de series de piezas instrumentales. Como en las partitas de Kuhnau, las danzas de la suite clásica —*allemande, courante, sarabande* y *gigue*— siempre están presentes (con excepción de la omisión de la *gigue* en la número 2), pero Bach va más allá que Kuhnau en la adición de *andern Galanterien,* como él mismo las denomina en la portada. Cada partita posee al menos una, e

incluyen rarezas como la *Burlesca en la menor,* con sus osadas octavas paralelas y sus extrañas armonías, y el *Capriccio en do menor,* imposible para los intérpretes que no posean una gran agilidad de digitación. Una característica particular de las partitas es la variedad de sus movimientos, que cumplen función de preludio; cada uno lleva un título distinto: *Praeludium, Sinfonia, Fantasia, Ouverture, Praeambulum* y *Toccata.* Evidentemente, la intención de Bach era la de que cada partita fuera, en todo lo posible, distinta e individual.

La segunda parte del *Clavier-Übung* (1735) consiste en dos obras que tienen en común el hecho de transponer un género orquestal a un clave de dos teclados. En todo lo demás presentan más diferencias que similitudes. Una es de estilo italiano y la otra de estilo francés; una es un concierto, la otra una suite; una está en tonalidad mayor *(fa)* y la otra en menor *(si),* con las distinciones adicionales de sus alteraciones, respectivamente bemol y sostenido. En lo relativo al espectro tonal se encuentran totalmente diferenciadas. El *Concerto italiano* (BWV 971) es una brillante creación en el teclado del concierto solista vivaldiano en tres movimientos, donde uno de los teclados representa al solista y el otro (aunque a veces juntos) el *tutti.* La estructura en *ritornello* de los movimientos extremos está articulada con tal claridad que sería cuestión rutinaria realizar un arreglo para orquesta, si bien la línea «solista» del *adagio* central, tan considerablemente embellecida, recuerda muchos movimientos semejantes con oboe o violín de las cantatas y los conciertos. La *Obertura al estilo francés* (BWV 831) sigue el modelo de las suites orquestales, y como éstas comienza por una imponente obertura francesa, cuyas secciones extremas incluyen una veloz fuga en línea de *concerto,* igual que en la segunda suite orquestal (también en *si menor*). Como en las suites orquestales, no hay ninguna *allemande,* y aunque sí aparecen las otras danzas de la suite clásica, el énfasis se encuentra en la *Galanterien —gavotte, passepied, bourrée* (todas ellas danzas emparejadas, que deben interpretarse *alternativamente*)— y en un *Eco* final, liberalmente aplicado con indicaciones dinámicas que reflejen el efecto de eco de un teclado por el otro.

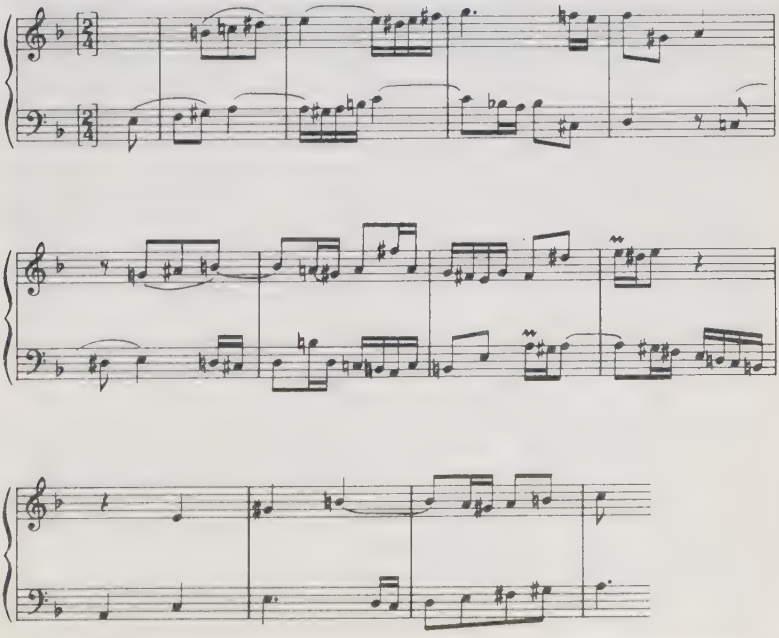
Mientras que la primera parte del *Clavier-Übung* ponía énfasis en la singularidad de cada partita (que incluso admite la publicación por separado) y la segunda jugaba con las dualidades y contrastes, la parte III (1739) está llena de símbolos trinitarios. Se necesitan en esta ocasión dos teclados y pedales (esto es, un órgano, si bien alguna de las piezas han de ser tocadas *manualiter,* sin pedales) y se abre con un preludio en *mi bemol mayor* (BWV 52), con una armadura de tres bemoles, cuyas tres ideas diferenciadísimas, pero temáticamente interrelacionadas, se organizan en una amplia estructura de rondó (A1 — B — A2 — C — A3 — B + C — A1). La fuga a cinco voces a que «pertenece» este preludio (aun cuando se encuentre separado de ella por otros contenidos del volumen) también está en *mi bemol* y de nuevo tiene tres temas[11]. Entre estas dos grandes piezas hay una secuencia de preludios corales (BWV 669-89), los nueve primeros de los cuales (3 × 3) son versiones alemanas del *Kyrie* y el *Gloria* (la *misa* luterana: de ahí el incorrecto y equívoco título de

«Misa de órgano» que a menudo se aplica al *Clavier-Übung* III como conjunto) y los doce siguientes son himnos relacionados con el catecismo de Lutero. Los seis himnos del catecismo, sobre los diez mandamientos, el *Credo,* el padrenuestro, el bautismo, la penitencia y la comunión, aparece cada uno en dos versiones, una amplia con pedales y otra menos ambiciosa sin ellos; esto se relaciona a menudo (y correctamente) con el *Grande* y *Pequeño Catecismo* de Lutero. Además del preludio y fuga y de los preludios corales (a los que nos hemos referido brevemente en el capítulo 4) hay también cuatro enigmáticos duetos (BWV 802-05) sólo para teclado que constituyen veintisiete piezas (3 × 3 × 3). *El Clavier-Übung* III se puso a la venta al precio de tres táleros.

Al margen de estos símbolos trinitarios no cabe duda de que la colección posee una cierta estructura esotérica. El estilo de la música —que a veces bordea lo *galant* y que otras veces se muestra rigurosa en su búsqueda del *stile antico*— así parece sugerirlo, así como también ese sentido artificioso de los preludios corales inusualmente austeros y, aún más, los misteriosos duetos, con sus líneas angulares, cromáticas y a veces bitonales (ejemplo 35). La simple presencia de los duetos requiere una explicación. Los estudiosos de Bach ni siquiera están de acuerdo sobre los instrumentos para los que fueron compuestos: Johann Elias

Ej. 35

BWV 803, comp. 53-64



indica, en una carta de 10 de enero de 1739, que la colección era «principalmente para organistas», lo que puede resultar aplicable a estas piezas, cuyo estilo parece más adecuado para el clavecín; por otra parte, todavía se encuentran en el repertorio del teclado organístico. Schweitzer (I, p. 289) era de la opinión de que acaso se imprimieron en el volumen por error; otros han sugerido que se incluyeron como solos para la comunión, o simplemente para reunir un total de veintisiete piezas. Klaus Ericht realizó un intento no demasiado convincente de relacionarlos temáticamente con algunos de los preludios corales[12], mientras que Gerhard Friedemann investigó un posible simbolismo *Chiastic* en ellos[13]. Rudolf Steglich los relacionó con los cuatro elementos (cielo, aire, agua y tierra)[14]. Cualesquiera que sean las razones para su inclusión, el «secreto» del *Clavier-Übung* III tal vez haya que buscarlo en la indicación de Lorenz Mizler, que describió la publicación en la *Musikalische Bibliothek* (octubre de 1740) como una «poderosa refutación de alguien [Scheibe, que se había atrevido a criticar la composición del *Hof Compositeur*»[15]. Desde luego, el *Clavier-Übung* III anticipa en cierto sentido la música del período final de Bach, que puede ser considerada como una defensa de los principios fundamentales de su arte.

A la vista del contenido del *Clavier-Übung* I a III habría cabido esperar que la siguiente publicación de la serie apareciera con el número 4. Sin embargo, Bach la denominó simplemente *Clavier-Übung,* con el título adicional de *Aria con diversas variaciones* (BWV 988). La obra se conoce hoy como *Variaciones Goldberg,* debido al relato de Forkel, según el cual fue compuesta para el insomne patrón de Bach, el conde Keyserlingk de Dresde, que quería algo «sosegado y alegre» para su clavecinista Johann Gottlieb Goldberg (1727-56) a fin de que lo tocara durante sus noches de insomnio. Según Forkel, Bach fue recompensado con una copa de oro que contenía cien luises de oro. Esta historia puede ponerse en duda, si no por la extrema juventud de Goldberg, al menos porque la partitura impresa original no contiene dedicatoria alguna; sin embargo, es muy posible que Bach presentara una copia a Keyserlingk y que fuera recompensado por ello. La información de Forkel según la cual la copia impresa del mismo Bach contenía algunas importantes correciones manuscritas ha sido recientemente verificada de un modo bastante espectacular.

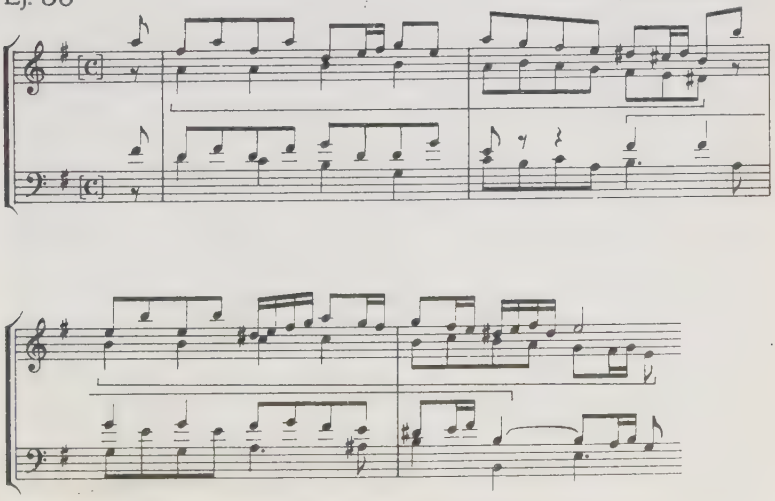
Las *Variaciones Goldberg* fueron publicadas por Balthasar Schmid de Nuremberg, en 1741 ó 1742, pero el tema mismo, una *sarabande* de treinta y dos compases en forma binaria, es muy anterior. Se encuentra en el segundo *Clavier-Büchlein* de Anna Magdalena (1725) e incluso puede no pertenecer a Bach, aunque no se conoce conflicto alguno de atribución. Como es usual en las series de variaciones del Barroco, la base de las mismas no se da en el tema mismo, sino en las armonías que lo sostienen. Las cadencias en *re mayor* (compás 16), *mi menor* (compás 24) y *sol mayor* (compás 32) marcan el curso tonal del tema, y se articulan claramente en todas las variaciones, excepto en las de tónica menor (números 15, 21 y 27), donde *mi bemol mayor* sustituye a *mi menor* en el compás 24. En total hay treinta variaciones, dispuestas en

grupos de tres, de forma que la tercera variación de cada grupo, hasta la 27 inclusive, es un canon, el primero en el unísono, el siguiente en la segunda, el otro en la tercera, etc. Esto hace nueve cánones (3 × 3), cada uno de los cuales, con excepción del último, posee una parte de bajo independiente; los números 4 y 5 proceden por inversión.

Estos cánones carecen de toda sequedad «académica», pero es con mucho la sorprendente inventiva demostrada por Bach en el resto de la obra lo que la ha convertido en la mayor serie de variaciones compuesta entre Byrd y Beethoven. La idea (si tenemos en cuenta la historia de Forkel) no era conseguir que el conde Keyserlingk se durmiese, sino más bien la de suministrarle a él y a su joven virtuoso algo que compensara sus horas de vigilia. Algunas variaciones parecen canciones en su estilo, otras danzas, y algunas más están penetradas de un alborozado ingenio que puede ser plenamente apreciado tan sólo con interpretarlas al clave de dos teclados al que estaban destinadas. La número 10 es una *fughetta* y la número 16 una obertura francesa (que inaugura la segunda mitad de la serie). Una de las más destacables es la número 25, en *sol menor,* en la que una proliferación de decorado cromático casi supone una amenaza para su estabilidad tonal. No menos proféticas, pero en otro sentido, son las variaciones 28 y 29, que, como ha señalado Karl Geiringer[16], parecen presagiar un estilo decimonónico de escritura para teclado. En lugar del previsible canon en la décima como variación 30, Bach compone un ingenuo aunque primorosamente construido fragmento —mezcla de motivos populares y material original basado en la primera frase de *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* («Me hacen huir los repollos y los nabos») (ejemplo 36). «Kraut and Rüben» significa también «Mezcolanza confusa», con lo que tal vez sugiere Bach que su mezcla musical ha

Ej. 36

BWV 988, var. 30, comp. 9-12



hecho huir el tema de la *sarabande*, que ahora aparece en su forma original para concluir la obra (o, si aún persiste el desvelo, para empezarla de nuevo).

Las *Variaciones Goldberg* concluyeron las series del *Clavier-Übung*, y con ello el período medio de la vida creativa de Bach en Leipzig. Al mismo tiempo abren paso al período creador de sus últimos años, dominado por dos elementos que tan brillantemente caracterizan las variaciones: el uso sistemático del canon y la construcción de una amplia estructura a partir de un solo tema.

11. Leipzig (1742-1750)

El 17 de marzo de 1739 el secretario de cuestiones funerarias del ayuntamiento de Leipzig informó al concejo que se había dirigido a Bach a propósito de la Pasión que iba a ofrecerse el Viernes Santo (27 de marzo) y le había comunicado que la interpretación no podía tener lugar sin permiso oficial. La respuesta de Bach —diciendo que la obra se había interpretado ya un par de veces, que se informaría al superintendente de que había sido prohibida, y que interpretar la cantata era, en todo caso, un problema sólo para él— suponía otra etapa en su retirada de la actividad musical, ahora como *director musices* de Leipzig. Las cantatas 34 y 191 (ambas adaptadas, y en parte parodias de obras anteriores) debieron de ser las únicas contribuciones suyas a los servicios regulares de la iglesia durante los últimos diez años de su vida; incluso las repeticiones de otras obras están escasamente documentadas. Al publicar en 1741-42 la última parte del *Clavier-Übung* entraba Bach en su fase final de compositor. Durante estos últimos años no compuso para la iglesia ni para la corte, ni siquiera para el más íntimo ámbito del *collegium musicum*. Con obras como la *Ofrenda musical, El arte de la fuga* y las *Variaciones canónicas* se dirigía sobre todo a un pequeño grupo de expertos; pero, sobre todo, se trata de obras en las que Bach, el compositor-filósofo, se encuentra solo con los impenetrables misterios de su arte.

Durante esta época Bach continuó cumpliendo sus cometidos como *Kantor* (que no podía delegar) y, como siempre, era requerido como experto en diseño y construcción de órganos. Dos órganos de Leipzig fueron inspeccionados por él en esos años; se trataba de los de la Johanniskirche, en 1743, y la Thomaskirche, en 1747. En 1746 sometió a examen un nuevo órgano de Johann Scheibe en Zschortau y otro de Zacharias Hildebrandt en la Wenzelskirche de Naumburgo. En esta última ocasión se encontró con el famoso constructor de órganos Gottfried Silbermann, del que Hildebrandt había sido aprendiz entre 1713 y 1716. Otros contactos profesionales con Hildebrandt y Silbermann confirman que el interés práctico de Bach hacia todos los aspectos de la fabricación de instrumentos fue una constante de toda su vida. Hacia 1739, según una nota de J. F. Agricola en *Musica mechanica organoedi*, de Adlung (1768), encargó a Hildebrandt la construcción de un laúd-clavecín (*Lautenclavicymbel*) a partir de especificaciones suyas; tenía dos filas de cuerdas de tripa y una de sonidos de metales una octava más alta, y aunque parecía un pequeño clavecín producía un sonido exactamente igual al del laúd. Después de la muerte de Bach fueron inventariados dos

instrumentos de estas características entre sus pertenencias. Los pianos recién inventados de Silbermann también atrajeron su interés. Se había mostrado crítico hacia ellos en la década de 1730, pero una vez que fueron mejorados mecanismo y afinación (acaso gracias a las observaciones de Bach) se mostró más interesado, e incluso parece que actuó como agente de los mismos en Leipzig.

Hasta el fin de su vida Bach aceptó alumnos individualmente. Algunos de ellos eran pupilos en la Thomasschule, o estudiantes universitarios; pero otros iban a Leipzig tan sólo para estudiar con él. Entre ellos se encontraban Johann Gottlieb Goldberg, y el que fue su último alumno, Johann Gottfried Müthel. Otro alumno, Johann Christoph Altnikol, estuvo muy unido a Bach en sus últimos años. En la Universidad de Leipzig había asistido al compositor con su voz de bajo, con sus habilidades de violinista y violoncelista; en 1748 Bach solicitó al concejo de Naumburgo que le nombrara organista de la Wenzelskirche, donde había probado un órgano nuevo dos años antes, y su petición fue atendida. Altnikol tomó posesión de su cargo en septiembre y cuatro meses después se casaba con la segunda hija superviviente de Bach, Elisabetha Juliana Friederika. Según Forkel fue a Altnikol al que Bach dictó, ya ciego, su última composición, el preludio coral *Vor deinen Thron tret'ich* (BWV 668, en realidad una nueva versión de *Wenn wir in höchsten Nöthen sein,* del *Orgelbüchlein* de Weimar).

En mayo de 1747 tuvo lugar uno de los acontecimientos más importantes de la vida de Bach, y también uno sobre los que mayor documentación existe. Se trata de su visita a Potsdam, cerca de Berlín, donde su hijo Carl Philip Emanuel era clavecinista de Federico el Grande. Bach había visitado a su hijo en Berlín en 1741, como sabemos; se daban ahora otras circunstancias para una segunda visita. En 1744 Emanuel se había casado con Johanna Maria Dannemann (1724-95), hija de un comerciante de vinos; el primer hijo que tuvieron, Johann August, nació en diciembre de 1745, y durante la segunda visita de Bach esperaban otro niño (que fue Anna Carolina Philippina, nacida en septiembre de 1747). La enemistad entre Prusia y Sajonia había disuadido hasta entonces a Bach de ir a conocer a su nuera y su primer nieto. Una segunda razón para visitar Potsdam era la de asistir a las veladas en las que Federico el Grande tocaba la flauta. Las diferentes versiones varían en los detalles referentes al histórico encuentro de Bach con el monarca prusiano. La primera versión, y acaso la más digna de confianza, es la reseña de un periódico berlinés, el *Spenersche Zeitung* (11-V-1747):

«De Potsdam nos llega la noticia de que el pasado domingo (7 de mayo) el famoso *Kapellmeister* de Leipzig, Herr Bach, venía con la intención de gozar de una velada de la excelente música que se oye en la corte. Por la tarde, a la hora habitual en que suelen comenzar las sesiones de cámara en los apartamentos reales, Su Majestad fue informado de que el *Kapellmeister* Bach había llegado a Potsdam, y que en ese momento se encontraba en la antecámara real en espera de un permiso de Su Majestad para escuchar la música. El rey ordenó inmediatamente

que se le permitiera entrar y a continuación fue al llamado forte y piano (pianoforte) y condescendió, en persona y sin preparación alguna, a interpretar para el *Kapellmeister* Bach un tema con el que éste pudiera improvisar una fuga. El *Kapellmeister* lo hizo de forma tan magnífica que no sólo Su Majestad expresó su más graciosa satisfacción al respecto, sino que todos los presentes quedaron sorprendidos. Herr Bach encontró el tema que se le había dado de una belleza tan poco habitual que se propone desarrollarlo en una fuga regular y conservarlo grabado en cobre. El lunes este hombre célebre tocó en el órgano de la iglesia del Espíritu Santo de Potsdam, recibiendo universal aplauso de quienes le oyeron. Por la tarde Su Majestad le pidió de nuevo que ejecutara una fuga a seis voces, lo que realizó con la misma pericia que el día anterior, para satisfacción del rey y admiración de todos.»

Muchos años más tarde, Wilhelm Friedemann, que había acompañado a su padre en aquella ocasión, rememoró la visita a petición de Forkel. Algunos de los detalles del relato de Friedemann no concuerdan con la reseña periodística que acabamos de reproducir, pero merece la pena citarla por la información nueva que contiene:

«En aquel tiempo, el rey tenía todas las tardes un concierto privado durante el cual él mismo solía interpretar algunos *concerti* con la flauta. Una tarde, cuando se encontraba preparándose a la flauta y sus músicos ya estaban reunidos, un funcionario le trajo la relación de los forasteros que habían acudido. Con la flauta en la mano leyó la relación y, de pronto, se volvió a los músicos diciéndoles con cierta agitación: "Caballeros, el viejo Bach está entre nosotros." Dejó la flauta a un lado y Bach, que se encontraba en los aposentos de su hijo, fue inmediatamente convocado a palacio... El rey suspendió el concierto de aquella tarde e invitó a Bach, al que llamaba el Viejo Bach, a que probara sus fortepianos, construidos por Silbermann, y que se encontraban distribuidos en varios aposentos del palacio. Los músicos le siguieron de habitación en habitación, donde Bach era invitado a hacer pruebas y a tocar composiciones imprevistas. Tras hacerlo así varias veces, pidió al rey que le suministrara un tema para una fuga, a fin de proceder a ejecutarlo inmediatamente, sin preparación alguna. El rey quedó admirado de la expertísima manera en que su tema había sido interpretado de forma improvisada; y tal vez con la intención de comprobar hasta qué punto podía llegar ese arte, le expresó el deseo de escuchar una fuga a seis voces *obligato*. Pero cualquier tema no es apto para tales armonizaciones y por ello Bach eligió uno por sí mismo y procedió a su inmediata ejecución, ante el asombro de todos los presentes, con la misma grandeza y maestría empleada en el tratamiento del tema del rey. Su Majestad deseaba también escucharle en una interpretación al órgano. Al día siguiente Bach probó todos los órganos de Potsdam, igual que había hecho con los fortepianos de Silbermann. Tras su regreso a Leipzig, compuso el tema recibido del rey a tres y seis voces, añadió pasajes en estricta relación canónica con él, lo grabó, con el título de *Musicalisches Opfer (Ofrenda musical)* y lo dedicó al inventor[1].»

La *Ofrenda musical* fue impresa por Schübler de Zella y se puso a la venta durante la feria de San Miguel de Leipzig, que en 1747 dio comienzo el 1 de octubre. Bach había impreso 100 ejemplares; la mayor parte los regaló a los amigos y el resto se vendieron a un tálero; sus hijos mayores actuaron como agentes de la publicación en Halle y Berlín. Además, un ejemplar de regalo, impreso en papel especial, fue enviado al monarca cuyo tema había inspirado la composición. Hacia octubre de 1748 se había agotado la edición, pues por entonces Bach tuvo que responder a su primo Elias que no podía suministrarle un ejemplar y le dijo que se reimprimiría con ocasión de la feria del Año Nuevo. No sabemos si hubo tal edición y en ese caso cuántos ejemplares se tiraron.

En junio de 1747, un mes después de la visita a Potsdam y mientras aún trabajaba en la *Ofrenda musical,* Bach entró en la Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften (Asociación Correspondiente de las Ciencias Musicales) de Mizler. Lorenz Christoph Mizler había estudiado teología en la Universidad de Leipzig durante el período en que Gesner fue *Rektor* de la Thomasschule (1731-1814); al mismo tiempo había estudiado música con Bach y probablemente tocaba el violín y la flauta en el *collegium musicum.* Era una especie de polimatemático, uno de cuyos más grandes intereses era el de encontrar una firme base matemática y filosófica para la ciencia musical. Su tesis doctoral en la Universidad de Leipzig, en 1734, fue *Quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae* («Sobre si el arte de la música forma parte del saber filosófico»), y en 1736 empezó a editar la *Musicalische Bibliothek,* que se convirtió en 1738 en el periódico oficial de la recién formada asociación. Entre los selectos miembros de la misma se encontraban los compositores Telemann, Stölzel, Haendel y Graun, así como varios teóricos con cuyas opiniones simpatizaba Bach. Uno de ellos, Christoph Gottlieb Schröter, se puso de parte de Bach en la polémica con Scheibe. Tal vez fueron apoyos como éste (y quizá también un ruego personal del mismo Mizler, que se encontraba en Leipzig en junio-julio de 1747) lo que convenció a Bach, tras muchas dudas, para entrar en la asociación; su retrato al óleo del artista de Leipzig Elias Gottlob Haussmann debió, sin embargo, de realizarse antes[2]. En él aparece Bach con el canon a seis voces (BWV 1076) que más tarde fue impreso y distribuido a los miembros de la asociación. Las *Variaciones canónicas* para órgano a partir de *Vom Himmel hoch* (BWV 769) fueron también presentadas a la asociación como ejemplo de su sabiduría musical.

A menudo se ha subestimado la importancia de la asociación de Mizler en la vida de Bach, así como las ideas de sus miembros. Es cierto que Carl Philipp Emanuel, en respuesta a las investigaciones de Forkel, desechó la referencia a la asociación que Mizler había añadido a la Necrología: «El difunto era, como yo y como todo músico verdadero, contrario a la sequedad de la disciplina matemática.» Sin embargo, cabe sospechar que Emanuel expresaba aquí su opinión más que la de su padre; opinión que es eco de la de su colega de Hamburgo, Johann Mattheson, cuya oposición a la «disciplina matemática», y en particular a la escritura canónica, fue expresada de forma vehemente. Por otra parte,

Bach, después de 1746, compuso música que se encontraba claramente si no influida, sí en la línea de las ideas del círculo de Mizler, especialmente la de considerar la música como «matemáticas sonoras». En la Necrología Mizler sólo mencionó el canon y las *Variaciones canónicas* como obras específicamente compuestas para la asociación, pero sabemos por una carta que escribió a Meinrad Spiess (otro miembro de la asociación) en septiembre de 1747, que Bach tenía la intención de incluir la *Ofrenda musical* (o parte de ella) en uno de los «paquetes» que eran regularmente enviados a los miembros. Hans Gunter Hoke consideraba que *El arte de la fuga* estaba destinado a ser el último de los *Abhandlungen* («tratados») que, de acuerdo con otros miembros, Bach tenía la intención de proporcionar anualmente hasta sus sesenta y cinco años[3]. Sea ello cierto o no, lo que resulta evidente es que el compromiso de Bach con la asociación de Mizler era más entusiasta de lo que se ha creído habitualmente. Además debió de mantener estrechas relaciones con algunos de sus miembros, como lo demuestra el apoyo, en fecha tan tardía como 1749, que C. G. Schröter prestó a su antiguo discípulo Johann Friedrich Doles, que en aquel tiempo se encontraba en conflicto con el *Rektor* del *gymnasium* de Freiberg, J. G. Biedermann. La reseña crítica del ataque de Biedermann a la música de la escuela, *Programma de vita musica,* que Bach pidió a Schröter, llevó a malentendidos que aún no se habían aclarado al morir Bach al año siguiente.

En lo que se refiere a sus propias obras, Bach empleó sus últimos años principalmente en dar forma final a obras tales como los corales para órgano BWV 651-67 y la *Misa en si menor,* así como en preparar *El arte de la fuga* para su publicación (aunque no vivió lo suficiente para completar del todo este proyecto). Su salud debió de empezar a decaer hacia 1749, como demuestra el hecho de que no pudiera acudir el 6 de octubre de ese año a Naumburgo al bautizo del primer vástago de su hija Elisabeth[4]. Ya antes, el 8 de junio, Gottlob Harrer había viajado desde Dresde para hacer una *Probe* como *Kantor* de Leipzig «por si muriera el *Kapellmeister* y *Kantor* Herr Sebast. Bach». Esto no significa, necesariamente, que Bach se encontrara gravemente enfermo por entonces. En 1703 Telemann había sido invitado en circunstancias semejantes para asumir el puesto de *Thomaskantor,* aunque Kuhnau vivió aún diecinueve años. Tampoco hay que poner todo el acento en la falta de tacto de los concejales de Leipzig. Aunque desde luego no estaban libres de toda culpa, en realidad fue a instancias del poderoso conde Heinrich von Brühl, primer ministro en Dresde, como tuvo lugar el examen de Harrer. Brühl era el patrón y protector de Harrer y, no es necesario decirlo, fue él quien sustituyó en su momento a Bach como *Kantor.*

Emanuel Bach, que se encontraba en Leipzig en los meses anteriores a la muerte de su padre para una interpretación de su *Magnificat,* dejó constancia en la Necrología de que Bach se mantuvo vigoroso de mente y de cuerpo hasta el momento de sus operaciones de la vista. Desde luego debía de encontrarse suficientemente activo para tomarse tanto interés en la controversia con Biedermann que ya hemos mencionado, así como en el nombramiento de su hijo Johann Christoph Friedrich, a

principios de 1750, como músico de la corte del conde Wilhelm de Schaumburg-Lippe, en Bückeburg. Pero a continuación su vista se deterioró con rapidez, y a finales de marzo fue operado de cataratas por John Taylor, un oculista inglés itinerante (*ophthalmiater*, como se denominaba él mismo). Ya se habían dado varios casos de ceguera en la familia Bach (aunque no entre los parientes más cercanos de Johann Sebastian), y de acuerdo con la Necrología el compositor había nacido ya con cierta debilidad en la vista, que había empeorado a causa de sus intensos estudios. El *Vossische Zeitung* de 1 de abril de 1750 informaba que Bach había recuperado por completo la visión después de ser operado por Taylor, pero pocos días después se hacía necesaria una segunda operación, la cual, junto con el tratamiento postoperatorio prescrito, dio como resultado la pérdida total de la vista[5]. En mayo aún podía Bach admitir en su casa a su último alumno, J. G. Müthel, y una mañana, a mediados de julio, recuperó repentinamente la vista, pero, como consta en la Necrología «...pocas horas después sufría un ataque, que fue seguido por una fiebre altísima, tras la cual, a pesar de los mejores cuidados de los más sabios doctores de Leipzig, el 28 de julio de 1750, a las nueve y cuarto, en el sexagésimo quinto año de su vida, moría en paz y tranquilidad por voluntad del Redentor[6].»

Tres días más tarde Bach era enterrado en el cementerio de la Johanniskirche, junto al muro sur de la iglesia. El emplazamiento preciso de la tumba fue pronto olvidado, y hasta 1894 sus restos no fueron exhumados e identificados; en 1950, dos siglos después de su muerte, fueron trasladados a su emplazamiento actual en la Thomaskirche. Bach no dejó testamento y su legado fue entonces dividido, según la ley, entre su viuda Anna Magdalena, que recibió un tercio, y sus nueve hijos supervivientes, que compartieron el resto. Un inventario que fue llevado a cabo en otoño indica que Bach dejó diecinueve instrumentos musicales, entre los que había cinco clavecines (previamente había regalado otros cuatro instrumentos de teclado a Johann Christian), dos laúd-clavecín, tres violines (uno de ellos un Stainer y otro un violín *piccolo*), tres violas, un laúd y una espineta. Había también unos ochenta libros religiosos, una participación en una compañía de minas, y efectivos en forma de oro, plata y medallas, algunas vajillas de plata de cierto valor, enseres domésticos y otros efectos, todo ello por un valor de 1.159 táleros y 16 groschen. Tras el pago de las deudas, que ascendieron a unos 153 táleros, la herencia de Anna Magdalena se pudo evaluar aproximadamente en 335 táleros, alrededor de la mitad de las ganancias anuales de su difunto esposo.

El inventario no incluye mención alguna de los manuscritos de Bach, ni siquiera de cualquier otro tipo de manuscrito. Algunos fragmentos de cantatas fueron entregados por Anna Magdalena para la Thomasschule a cambio del permiso para quedarse en el colegio como residente durante los seis meses inmediatos a la muerte de su esposo (un derecho que de todas formas le correspondía). El resto de los manuscritos fueron divididos a partes más o menos iguales entre los dos hijos mayores. Nuestro conocimiento de la música de Bach sería hoy día muy

distinto si todos esos manuscritos hubieran ido a parar a Carl Philipp Emanuel, que cuidó muy bien de la parte que le tocó. Wilhelm Friedemann, al contrario, regaló o vendió sin cuidado algunos manuscritos de gran valor, y en 1774 la pobreza, a la que le condujo una vida disoluta, le obligó a subastar gran número de los autógrafos de su padre. El legado de Emanuel, así como buena parte del de Friedemann, encontraron finalmente su destino en la Königliche Bibliothek de Berlín, y hoy día se

Grabado en el que se representa a Bach, ciego, siendo acompañado hasta el órgano.

halla dividido entre Berlín Este (Deutsche Staatsbibliothek) y Berlín Oeste (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz). Los fragmentos de las cantatas corales que Anna Magdalena donó a la Thomasschule nunca salieron de Leipzig, pero hay autógrafos dispersos lo mismo en Bruselas que en Londres, Nueva York y Tokio.

Después de la muerte de Bach, los hijos varones más pequeños fueron atendidos por otros miembros de la familia, según la costumbre. Gottfried Heinrich, que era débil mental, se fue a vivir con su hermana y Altnikol, su cuñado, que vivían en Naumburgo, y allí murió en 1763. Atnikol murió en 1759, tras lo cual Emanuel le asignó a su hermana una pensión regular. Emanuel también cuidó a su hermanastro Johann Christian hasta 1754, cuando éste se fue a Italia y luego a Londres, donde adquirió celebridad como compositor y promotor de conciertos. Ni Emanuel ni Friedemann parecen haberse sentido obligados a mantener a su madrastra, que se quedó en Leipzig con su hijastra soltera y dos niñas pequeñas. Sobrevivió a su marido en diez años gracias a la caridad y murió siendo una pobre mendiga el 27 de febrero de 1760.

12. Cánones y contrapuntos

El canon —la derivación polifónica de una sola línea melódica mediante la imitación de sí misma en un intervalo fijo en tono y duración— es el más estricto de todos los procedimientos contrapuntísticos. Hoy estamos acostumbrados a considerar como canon un pasaje musical a dos o más voces, pero el término «canon» se refería en un principio a la misma «regla» mediante la cual la línea única se había convertido en polifonía. En este sentido el canon *ad hypodiatesseron*, por ejemplo, indicaría el intervalo de tonos (por debajo de una cuarta) y algún otro término o signo el intervalo temporal en que da comienzo la segunda parte. Se llamaba canon enigmático aquel en que el mismo canon (la regla) estaba incompleto o en clave, o incluso se omitía. Dado que un canon servía de prueba del ingenio tanto de quien lo resolvía como de quien lo componía, en tiempo de Bach se convirtió en un recurso muy estimado para dedicatorias y salutaciones entre amigos. Sin duda Bach incluyó muchos cánones en los álbumes de sus estudiantes y conocidos, que se han perdido para siempre. De la media docena que se conservan, el más antiguo es un canon circular (perpetuo) a cuatro voces (BWV 1073), compuesto en Weimar en 1713 para un destinatario desconocido[1]. Otros recuerdos amistosos en canon similares a éste fueron compuestos para L. F. Hudemann, un estudiante de derecho, en 1727 (BWV 1075)[2]; para J. G. Fulde, estudiante de teología en Leipzig, en 1747 (BWV 1077), y probablemente para Benjamin Gottlieb Faber, estudiante de música que fue padrino por poderes, en lugar de Bach, en el bautismo de Johann Sebastian Altnikol en 1749 (BWV 1078).

Aunque este tipo de cánones no estaba destinados más que a servir de muestra de amistad en forma de enigmas musicales, Bach hizo uso frecuente del canon en sus otras obras, lo mismo como representación simbólica de un texto que como técnica de composición (lo que era más habitual): los preludios corales del *Orgelbüchlein* presentan ejemplos de ambos tipos. Pero con las *Variaciones Goldberg* de 1741-42 el canon es elevado a un nuevo nivel de importancia en la obra de Bach y penetra todas sus composiciones originales desde ese momento hasta su muerte. En las *Variaciones canónicas para órgano*, la *Ofrenda musical* y *El arte de la fuga*, el canon consigue nueva autonomía en su expresión más intrincada, y ya no sirve para una esotérica salutación o un seco ejercicio escolástico, sino para la creación de la música más visionaria y profunda que jamás se haya compuesto.

La importancia de las *Variaciones Goldberg* como inicio de esta última fase de la vida creativa de Bach no se agota en el hecho de que cada tres variaciones de la obra hay un canon. En 1974 se realizó un importante descubrimiento cuando el *Handexemplar* (copia de trabajo) del compositor fue hallado en Estrasburgo. Además de varias correcciones al texto impreso de la mano de Bach (como indicaba Forkel en 1802), se encontró que el volumen contenía en la cubierta trasera interior otros catorce cánones, también de la mano de Bach, «sobre las ocho notas de la anterior aria base» (BWV 1087). Uno de estos cánones suplementarios (número 11) ya era conocido como el dedicado a Fulde en 1747; otro era el *Canon triplex*, impreso para la asociación de Mizler, que aparece en los retratos de Hausmann. En ambos cánones el bajo de «Goldberg» se halla claramente establecido, pero, aunque se había advertido esta similitud entre ambos, nunca se había sospechado una conexión más directa con las *Variaciones Goldberg.*

Bach debió de añadir estos catorce cánones a su ejemplar de las variaciones en algún momento entre 1742 (la fecha probable de publicación) y 1746 (cuando Haussmann incluyó el decimotercer canon en su retrato del compositor). No hay razón alguna para suponer que los destinaba a ser interpretados (aunque desde 1974 han sido ejecutados e incluso grabados). Para nosotros la importancia de su descubrimiento no reside en su puro valor musical, que es inferior al de las variaciones mismas, sino sobre todo en la luz que arrojan sobre el desarrollo artístico y espiritual de Bach. Ahora nos es dada una mejor comprensión de la naturaleza de las últimas obras contrapuntísticas de Bach. La conexión con la asociación de Mizler, a través del *Canon triplex*, es de gran significación. Se ha apuntado que los catorce cánones pudieron tener el destino expreso de presentación ante la asociación[3]. Desde luego, la «ciencia» contenida en ellos pudo hacerlos apropiados para ese objetivo, y la idea de que el miembro número catorce ofreciera catorce cánones a una asociación que totalizaba en *gematria* catorce individuos[4], es algo que pudo resultar muy atractivo, tanto para Bach como para Mizler. En la época en que Bach entró en la sociedad parece que tenía otras ideas y sometió en su lugar las no menos ingeniosas pero musicalmente más satisfactorias Variaciones para órgano sobre el himno de Lutero *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* (BWV 769).

Hay ciertas similitudes de procedimiento canónico entre las dos series de canónes, reforzadas por la similitud de la primera línea del himno con el comienzo del bajo de «Goldberg». En sus tempranas *Partite diverse* (BWV 766-68) Bach introducía una armonización simple de la melodía coral antes de las variaciones. En *Vom Himmel hoch* empieza directamente con la *Variación 1*, lo que ya nos previene contra cualquier intento extravagante de encontrar correspondencias entre las variaciones y el texto del coral. De todas formas, el motivo descendente de la *Variación 1* se refiere a la primera línea («De lo alto del cielo llego...»); también aparece en un arreglo anterior del mismo coral (BWV 738). Cuatro de las variaciones tratan la melodía del coral como *cantus firmus* (c.f.) en conjunción con dos partes canónicas (y en dos ocasiones, ade-

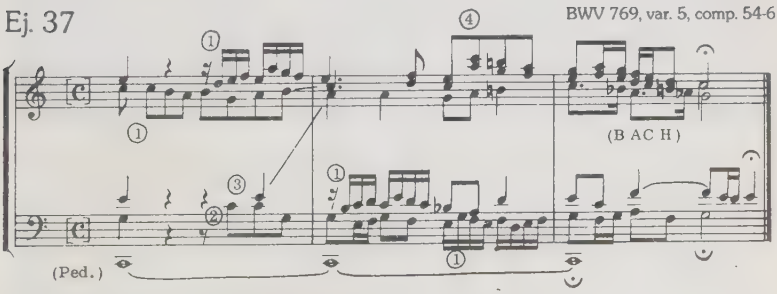
más, una parte libre); en las otras variaciones es la misma melodía coral la que es tratada canónicamente, a cuatro intervalos diferentes. El orden de las variaciones en la edición original es la siguiente:

1. canon a la octava, c.f. en los pedales;
2. canon a la quinta, c.f. en los pedales;
3. canon a la séptima en las dos partes más bajas, c.f. en la parte más alta, libre en la parte media;
4. canon a la octava en aumentación, c.f. en los pedales, libre en la parte media;
5. secuencia de cuatro canónes por inversión *(a)* a la sexta, *(b)* a la tercera, *(c)* a la segunda, *(d)* a la novena; coda.

El autógrafo (no necesariamente anterior a la edición impresa) sitúa las variaciones en un orden diferente: 1, 2, 5, 3, 4. Aunque esto «se relaciona acaso más con el gusto del compositor que con el del intérprete»[5], es paradójicamente el autógrafo, más que la edición impresa, el que tiene apariencia de versión interpretable, con el canon desarrollado en tres pentagramas. En las *Variaciones 1-3* de la edición impresa sólo aparecen unas cuantas notas de la segunda voz canónica, por lo que tan sólo un intérprete de extraordinaria pericia intelectual (acaso el mismo Bach) podría llegar a interpretarlas directamente con esa partitura. Tanto BG como NBA siguen el orden de la versión original impresa (desde luego, con los cánones completamente desarrollados), y ésta es la versión que se interpreta normalmente. Tiene la ventaja de una coda en clímax, con las cuatro líneas de la melodía coral sonando juntas; algunos creen ver la «firma» de Bach en el último compás:

Ej. 37

BWV 769, var. 5, comp. 54-6



(Los números dentro de los círculos identifican líneas de la melodía coral.)

La *Ofrenda musical* (BWV 1079) data más o menos de la misma época que *Vom Himmel hoch*, pero va aún más lejos en la exploración de procedimientos canónicos de alto nivel. El homenaje de Bach al monarca prusiano toma la forma de dos fugas (o *ricercari*), diez cánones (uno de ellos es una fuga canónica) y una sonata en trío, todos los cuales incorporan el famoso tema (el *thema regium*) que le entregó

Federico el Grande para su improvisación durante la visita a Potsdam en 1747[7]. El orden en el que Bach hizo aparecer las piezas (que no tenía necesariamente que ser el orden de su interpretación) ha sido objeto de considerable controversia y especulación, y plantea cuestiones fundamentales sobre la naturaleza misma de la obra. Sólo el *ricercare* a seis voces se conserva de la propia mano de Bach; la versión original, grabada principalmente por J. G. Schübler de Zella, pero reunida e impresa por Breitkopf, de Leipzig, carece de uniformidad tanto en el formato como en la paginación: la fuga a seis voces aparece orquestada, la sonata y uno de los cánones en partes instrumentales separadas, mientras que los otros cánones están en forma abreviada, como los tres primeros en *Vom Himmel hoch*. Pueden apreciarse no menos de cinco tipos de impresión diferentes, que constan de folios y bifolios, unos verticales y otros horizontales; se vendieron sin ser cosidos ni encuadernados.

Además de los 100 ejemplares ordinarios de la *Ofrenda musical* que salieron a la venta, Bach tenía otro impreso en papel de tamaño más amplio y superior calidad, y éste fue el que sirvió de obsequio a Federico el Grande. Aparte de otras diferencias menores, contenía inscripciones a mano en los márgenes junto a los cánones de aumento y modulación (números 3d y 3e):

Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis
Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis

(Lo mismo que crecen las notas, así lo haga la Fortuna del Rey. Y lo mismo que asciende la modulación, así lo haga la Gloria del Rey.)

El título, la dedicatoria y el *ricercare* a tres voces de esta edición *de luxe* fueron encuadernados juntos más tarde; es evidente que la sonata en trío y el *ricercare* a seis voces se han perdido, por lo que fueron reemplazados por ejemplares ordinarios. A partir del estado del ejemplar de obsequio tal como lo conocemos, Spitta sacó ciertas conclusiones que le llevaron a proponer la definitiva disposición de la obra (pág. sig.).

Spitta (III, p. 293) consideraba la *Ofrenda musical* como «un extraño conglomerado de piezas sin conexión interna y sólo con una uniformidad exterior» y sus opiniones influyeron en la forma que adoptó la obra en la edición de Alfred Dörffel para la BG (vol. XXXI/2), que fue aceptada por Schmieder para la BMW. Sin embargo, desde 1930 varios estudiosos de Bach, especialmente Hans T. David, Christoph Wolff y Ursula Kirkendale, se han enfrentado a las opiniones de Spitta y han avanzado nuevas teorías sobre las intenciones de Bach.

H. T. David consideraba que la apariencia de desorganización de la versión original impresa se debía sobre todo a que Schübler había grabado en primer lugar los dos *ricercari* y la sonata en trío, y después incluyó los cánones donde había sitio para ellos en las láminas. Proponía una estructura «en arco» en cuyo centro estaría la sonata en trío apoyada a cada lado por cinco cánones y un *ricercare* (pág. sig., abajo).

Tipo de impresión	*Paginación*	*BG y BWV 1079*	*Pieza (s)*	*Copia de presentación*
(Wolff)				
A (rectangular)	ninguna	—	Título, dedicatoria	Papel superior, unido con tipo B
B (rectangular)	1-4	1	Ricercar à la 3.ª	Papel superior, unido con tipo A
		2	Canon perpetuus	
D (vertical)	ninguna	3	Canones diversi: (a) a la 2.ª (cancrizans) (b) a la 2.ª (2 violines) (c) a la 2.ª (en movimiento contrario) (d) a la 2.ª (aumentación y movimiento contrario) (e) a la 2.ª (canon de modulación)	Papel superior, sin unir Inscripción MS Inscripción MS
		4	Fuga canónica	
E (rectangular)	1-7	5	Ricercar à la 6.ª	Papel ordinario sin unir
		6	Canon a la 2.ª «Quaerendo invenietis» (canon enigmático)	
		7	Canon a la 4.ª (canon enigmático)	
C (vertical)	1-4 (cada parte)	8	Sonata en trío (partes)	Papel ordinario sin unir
		9	Canon perpetuus (sin título)	

	BWV 1079
ricercare a la 3.ª	1
5 cánones, con el tema regio como *cantus firmus*	2, 3 (b-c)
sonata en trío	8
5 cánones, elaboraciones del tema	9, 3(a), 6, 7, 4
ricercare a la 6.ª	5^8

Se trata de una simetría sumamente atractiva, que está de acuerdo con los métodos de Bach que conocemos por otras obras, pero no deja de ser una hipótesis y, como señaló Christoph Wolff, deja sin respuesta algunas preguntas sobre el original. Wolff, después de cuidadosas investigaciones utilizando los ejemplares disponibles de la edición original (algunos de los cuales habían sido pasados por alto en anteriores ocasiones), propuso una disposición en la que los cinco tipos de impresión (véase el cuadro más arriba) fueran colocados en tres cuadernillos en el siguiente orden: A + B — C — D + E, donde los bifolios A y D sirvieran de sobrecubierta para B y E respectivamente[9]; la cuestión de un orden más elevado en la mente de Bach queda abierta, aunque Wolff considera que no era su intención que se dieran interpretaciones cíclicas. Sus escritos han sido vigorosamente contradichos por Ursula Kirkendale, que cree haber descubierto la estructura esotérica de la *Ofrenda musical* en la *Institutio oratoria* de Quintiliano. Kirkendale cree que Bach diseñó la obra de forma que correspondiera a las sesiones de un discurso forense al estilo de Quintiliano[10]. El estrecho paralelismo que traza entre Bach y Quintiliano hace que sus argumentos parezcan muy plausibles, pero nos falta cualquier clase de corroboración de parte de los contemporáneos de Bach que nos indique que ello es cierto. Las teorías, como los hombres, no dependen sólo de evidencias circunstanciales. No dejaría de ser una extraordinaria coincidencia el hecho de que el orden adoptado por la BG, con ser fruto de una amplia serie de errores, viniera a ser confirmado por Quintiliano.

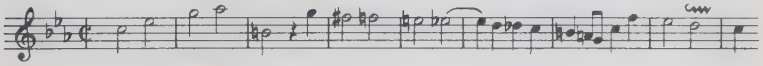
Enfrentados a una masa tal de erudición y especulación de estos u otros autores sobre el asunto, es fácil olvidar que cualquiera que llamara a la puerta de Bach en Leipzig, en octubre de 1747, y entregara un tálero a cambio de un ejemplar de la *Ofrenda musical,* recibía un manojo de papeles sin coser ni encuadernar, posiblemente con una hoja suelta como cubierta, o con el bifolio del título a manera de cubierta eventual del resto. Si el comprador tenía la mala suerte de resbalar al salir de la casa de Bach y se le desparramaban las páginas de su ejemplar sobre el empedrado del Thomaskirchhof, al llegar a su casa habría tenido ciertas dificultades para volver a ponerlas en orden. La paginación y otros indicios le habrían permitido restablecer los cinco tipos, pero (con excepción, claro está, del título) no habría podido decir en qué orden se encontraban cuando los compró, aunque hubiera leído a Quintiliano.

Quizá tampoco se hubiera preocupado por ello. La cuestión de un orden fijo no se plantea más que cuando pretendemos encuadernar la obra con una cubierta o cuando queremos interpretarla entera, pero no tenemos evidencia alguna de que Bach pretendiera ninguna de estas dos cosas. Nuestro imaginario ciudadano de Leipzig debía de considerar su compra como destinada a usos diversos: una fuga para tocarla al teclado[11], otra a seis voces para su estudio y meditación, una sonata para interpretarla con los amigos, y unos cuantos cánones para ejercitar el intelecto musical. Leería en la dedicatoría de Bach a Federico el Grande que era éste un hombre famoso «por su grandeza y poder en todas las ciencias de la guerra y la paz, y especialmente en música»; también vería

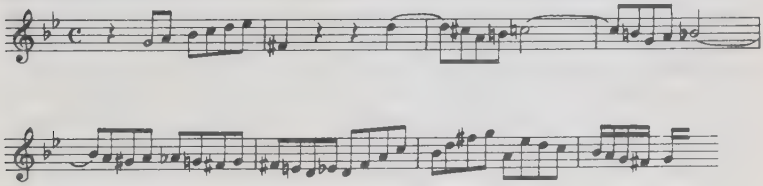
cómo el compositor demostraba la versatilidad del tema regio en una gran variedad de estilos, desde el severo *stile antico* del a veces exagerado *ricercare* a seis voces, hasta el galante y danzante de la sonata, la joya más brillante del compendio. Y, sobre todo, se daría cuenta de que la «conexión interna» de la obra (o de las obras) reside (como Spitta sabía muy bien) en el admirable tema regio mismo y en sus muchas transformaciones, desde la sombría referencia al comienzo de la sonata (bajo continuo) hasta transformaciones rítmicas como las que se exhiben a continuación:

Ej. 38

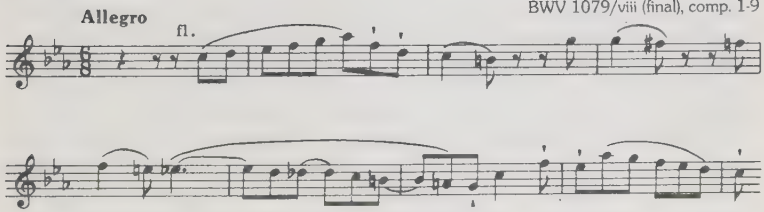
(a) BWV 1079/i, comp. 1-9



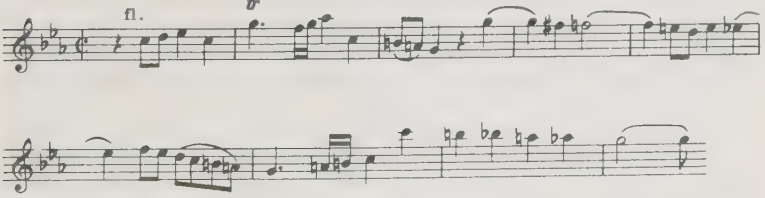
(b) BWV 1079/vii, comp. 1-8



(c) BWV 1079/viii (final), comp. 1-9



(d) BWV 1079/ix, comp. 1-9

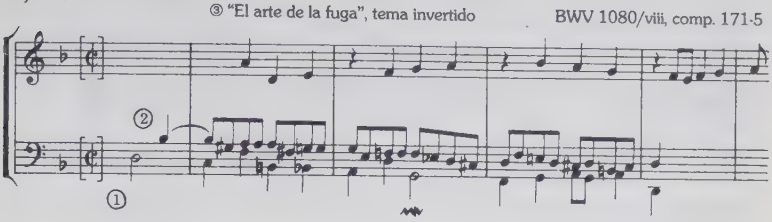


El problema de determinar las intenciones de Bach en sus últimas obras no es menor en el caso de ese monumento final de su arte

contrapuntístico que conocemos como el *Arte de la fuga* (BWV 1080). (El título no es de Bach y es probable que no le hubiera gustado, ya que él utilizó el término *contrapunctus* —contrapunto— para las piezas que forman el conjunto.) En este caso no es la falta de un autógrafo lo que provoca la dificultad (en realidad el material autógrafo no hace más que añadir problemas), sino el hecho de que Bach muriera durante el proceso de grabado. Cuando fue completada la edición (por sus hijos mayores) y se publicó en 1751, incluía diecisiete fugas y cuatro cánones. Ignorando las intenciones finales del compositor, o acaso interpretándolas mal, los editores incluyeron una versión anterior más breve del *Contrapunctus X* y arreglos para dos claves de las dos versiones de la fuga en espejo a tres voces, y compensaron a los compradores por no estar completa la última fuga añadiendo el preludio coral en *sol mayor Wenn wir in höchsten Nöthen sein* (BWV 668a, una versión ligeramente distinta de la incompleta BWV 668). Esta última, en particular, no tiene su lugar en *El arte de la fuga,* que por otra parte está en *re menor* y se basa en un único tema. En este caso el tema es del mismo Bach y resulta más adecuado que el tema regio de la *Ofrenda musical* para su manipulación contrapuntística (especialmente en *stretto* e inversión) y para sus intenciones en esta obra.

El orden de las piezas de *El arte de la fuga,* tal como lo encontramos en la edición impresa original y en las ediciones derivadas de ella (incluso BG), resulta cada vez más desconcertante a medida que se avanza en la obra. Comienza, con bastante lógica, con una clara fuga a cuatro voces, donde la segunda y la tercera utilizan la inversión del tema; éstas forman una unidad en el conjunto, empezando cada fuga por una «voz» distinta, en este orden: contralto, bajo, tenor, soprano. Sigue a continuación un grupo de tres fugas en *stretto* (podían esperarse cuatro) en el cual el orden inicial de entradas vuelve a ser el de contralto, bajo, tenor; emplean éstas simultáneamente el tema y la inversión, la número 6 con disminución y la 7 con disminución y aumento. Otra característica de este grupo es que la textura de cada fuga es más densa hacia el final, incrementándose de cuatro a cinco, seis o (en el último compás) incluso siete voces. Los *Contrapuncti VIII-XI* forman un grupo de cuatro «contra-fugas», esto es, fugas con motivos nuevos que se combinan con el tema de *El arte de la fuga.* La número 8, una de las más atractivas de la obra, es una fuga a tres voces sobre tres motivos que se escuchan separadamente y luego en combinación; su conjunción final las coloca en el tono (aunque no a la octava) en que aparecieron antes (ejemplo 39). En la número 9 el tema de *El arte de la fuga* aparece como *cantus firmus* en notas largas y combina con el nuevo tema en doble contrapunto a la decimosegunda; y en la número 10 se oye en *stretto* e inversión otro tema nuevo en doble contrapunto a la décima. Ambas fugas estan a cuatro voces. La número 11 constituye uno de los milagros de *El arte de la fuga;* los tres motivos de la número 8 (ver el ejemplo más arriba) se encuentran invertidos, reordenados y finalmente combinados, en una fuga a cuatro voces de ingenio y maestría sorprendentes. Los *Contrapuncti XII y XIII* (el último no se halla numerado realmente en la edición) son fugas en espejo diseñadas tanto para ser ejecutadas *rectus* como *inversus*, con lo que producen otro

Ej. 39



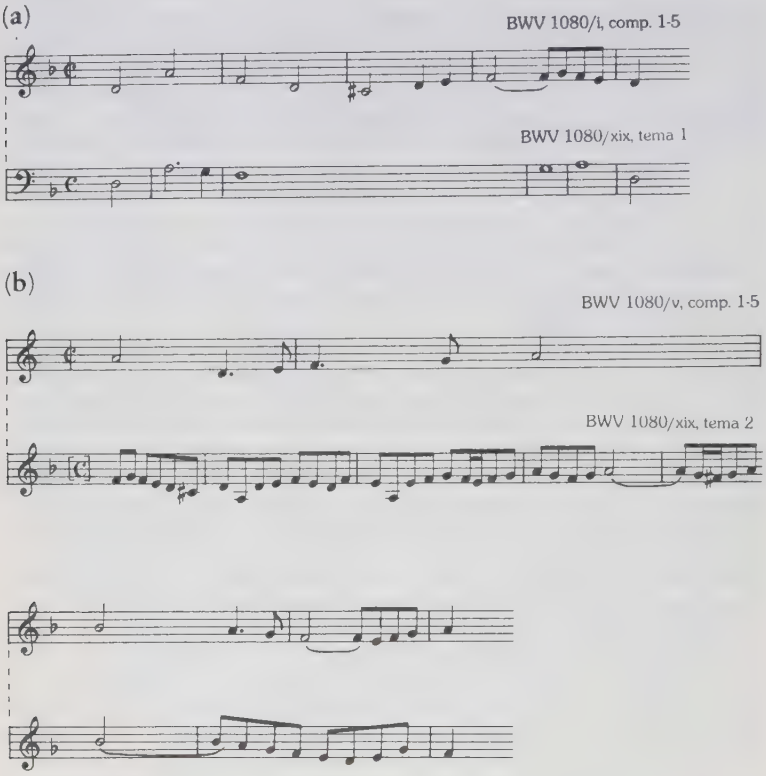
grupo de cuatro fugas. El manuscrito de Bach tiene las dos versiones colocadas la una inmediatamente sobre la otra, y así la construcción en espejo aparece clara, pero, sin duda por razones prácticas, fueron impresas una detrás de otra.

Hasta este punto (en realidad hasta la altura del *Contrapunctus XI*) es posible detectar la mano de Bach en el ordenamiento de las piezas, así como en algunas de las planchas; pero las restantes piezas aparecen sin numeración y da la impresión de que han sido reunidas al azar. Las fugas en espejo están seguidas de una versión anterior y más breve del *Contrapunctus X*, añadido para una edición definitiva de la obra. Vienen entonces cuatro cánones, el primero de los cuales, en razón de su complejidad (procede por inversión y aumentación y luego se repite con las dos voces intercambiadas), se podría esperar que apareciera en último lugar; los otros tres, a la octava, la décima y la duodécima respectivamente, son menos complicados, aunque los números 2 y 3 también incluyen contrapunto invertible.

Más problemática aún resulta la fuga final, sin terminar, encabezada en la edición impresa (pero no en la autógrafa) con el título de *Fuga a 3 soggetti*. El primero de sus tres motivos es un tema rítmico en estilo *ricercare*, y es tratado en *stretto* e inversión. El segundo, principalmente en corcheas, es de estilo más «moderno»; es expuesto y luego combinado con el primer motivo, de nuevo con cierto *stretto*. Ambos motivos muestran un sorprendente parentesco con el tema de *El arte de la fuga* (ejemplo 40). El tercer motivo es la propia «firma» de Bach (B-A-C-H, es decir, *si bemol, la, do, si becuadro*), en blancas, que es desarrollado en un breve pero concentrado pasaje en contrapunto, que de nuevo emplea *stretto* e inversión. En este punto se interrumpe la edición, probablemente porque el grabador había llenado la plancha, pero el autógrafo continúa aún durante siete compases, y aparece ahí el primero de lo que presumiblemente habrían sido diferentes modos de combinar los tres temas de la fuga. En una nota añadida más tarde al manuscrito, Carl Philipp Emanuel Bach indica: «NB: Mientras trabajaba en esta fuga, cuando el nombre BACH es introducido como contrasujeto, murió el autor.»

El autógrafo de Bach de esta fuga existe como *Beilage* (apéndice) separado del cuerpo principal de la obra, y Spitta (III, p. 205) consideró que, puesto que el tema de *El arte de la fuga* no aparece en él, no se

Ej. 40



corresponde con el resto y no tendría que haberse incluido en la edición de 1751. Sin embargo, en 1881, Gustav Nottebohm, estudioso de Beethoven, demostró que los tres motivos combinan perfectamente con el tema principal, y desde entonces se ha aceptado que pertenecen a la obra. Algunos estudiosos han completado por su cuenta la obra de Bach; la mejor es probablemente la versión de Donald Tovey en su edición de 1931. Tovey incluso añadió una fuga a cuatro voces en espejo completa (que incluía el tema de *El arte de la fuga*), según las algo imprecisas intenciones de Bach que aparecen en la Necrología. El problema de la última fuga, sin embargo, permanece sin resolver. Las opiniones de Spitta han encontrado recientes seguidores entre varios estudiosos e intérpretes modernos, entre los que se encuentra Gustav Leonhardt, que antes se oponía a ellas[12]. Leonhardt rechaza el descubrimiento de Nottebohm como «simple coincidencia», pero considera significativo que el

segundo libro de los «48» contenga exactamente el mismo número de compases (2.135) que *El arte de la fuga* sin el movimiento inconcluso; observación que se basa en una artimética defectuosa y que, en cualquier caso, confía demasiado en que la edición de 1715 representa realmente lo que Bach quería, al margen de la fuga final[13].

Una interesante nueva teoría sobre la fuga inconclusa es la expuesta por Christoph Wolff[14]. Según él, a pesar del *nota bene* de Carl Philipp Emanuel (que en cualquier caso no ha de tomarse al pie de la letra, ya que la ceguera de Bach debió de impedirle escribir música durante los meses anteriores a su muerte), Bach completó en realidad la pieza. Postula la existencia de un momento dado de un «fragmento x» en el que la combinación de los cuatro temas (los tres existentes y el tema de *El arte de la fuga*) se había realizado de antemano. De acuerdo con Wolff, si Bach hubiera querido completar en algún momento lo que hoy constituye la página final, no habría escogido una hoja de papel manuscrito tan llena de errores: «Se paró en la m[edida] 239... porque la continuación de la pieza ya había sido compuesta en otra parte, esto es, en el fragmento x.» Todo esto resulta muy plausible, pero mientras que es probable que Bach probara a combinar los cuatro temas antes de la composición de la fuga, no lo parece tanto que hubiera llevado la sección final a una conclusión antes de haber compuesto el resto. Resulta evidente por otros autógrafos que lo normal en Bach era componer una pieza en sus detalles esenciales desde el principio hasta el final[15]. Además, si el «fragmento x» hubiera existido realmente, habría sido lógico que Bach dejara instrucciones escritas para el copista o grabador en relación con ello, o que al menos hubiera completado el compás 239 e insertado los signos de continuación habituales que indicasen las notas que seguían inmediatamente después.

Otra cuestión todavía más debatida en relación con *El arte de la fuga* (y también con respecto a otras obras de su última etapa) resulta fundamental: cuál era el propósito de Bach al componerla. ¿Se trata de una obra de carácter especulativo, una pieza de música «abstracta», un tratado científico para la asociación de Mizler[16], una exploración práctica de los temperamentos musicales[17], o simplemente de una colección de piezas para ser interpretadas como cualesquiera otras? Este tipo de preguntas plantean también la cuestión de para qué instrumento o instrumentos estaba concebida esta música. El aspecto de la edición original, con las fugas desarrolladas en la partitura sin mención de instrumentación, llevó a la mayor parte de los autores a considerar que se trataba de una obra de carácter teórico. Incluso Carl Philipp Emanuel, que durante la etapa de impresión fue responsable de supervisar los trabajos y se quedó con las planchas originales, hizo hincapié sobre todo en su valor didáctico: «Todo estudiante de este arte... no dejará de aprender aquí cómo componer una buena fuga, y para ello no tendrá necesidad de profesor alguno, ya que éstos a menudo resultan muy caros en su transmisión de los secretos de la fuga»[18]. Spitta (III, p. 199) también consideró que la intervención de Bach era eminentemente pedagógica; para él *El arte de la fuga* era una obra que servía de ejemplo artístico.

como las invenciones, las sinfonías, el *Clave bien temperado* y otras obras del período de Köthen. Schweitzer (I, p. 427) se hizo eco de esta opinión: «Al ser puramente teóricos sus propósitos en esta obra, Bach desarrolla las fugas en la partitura y las denomina "contrapuntos".»

En 1756 C. P. E. Bach daba cuenta de que sólo se habían vendido treinta ejemplares de *El arte de la fuga,* y en 1880, aunque se habían publicado varias ediciones durante el siglo XIX (sobre todo para teclado), Spitta (III, p. 203) se lamentaba de que:

«...Pocos, sin duda, tienen la capacidad y la inclinación de entenderlo como un todo. Esta tarea ha sido muy dura en la medida en que la oscuridad se ha abatido hasta ahora sobre esta obra, con lo que una composición de perfección incomparable y profunda en sentimiento, a pesar de haber sido citada con reverencia especial como la última gran obra de Bach, aún no forma parte de la vida de la nación alemana.»

La moderna aceptación de *El arte de la fuga* como obra de concierto es un logro, sobre todo, de los esfuerzos de editores bienintencionados, pero equivocados, que han tomado la disposición de la partitura original como excusa para todo tipo de arreglos para orquesta o conjunto instrumental. En este sentido, la edición de Wolfgang Graeser de 1926 fue de enorme influencia, y aunque Donald Tovey defendía ya en 1931 su interpretación al teclado, sólo en tiempos relativamente recientes la han llevado a las salas de conciertos y al disco los intérpretes de teclado[19]. En lo que se refiere a la interpretación para clave, cabe citar las amplias investigaciones de Gustav Leonhardt ya citadas, pero hay que señalar que las evidencias que obtuvo de anteriores obras para teclado, publicadas en partitura, no tienen en cuenta la enorme dificultad que suponía imprimir música compleja para teclado en dos pentagramas, utilizando tipos móviles. Por otra parte, Leonhardt podía haber mencionado dos elementos más que apoyarían la evidencia de que Bach compuso *El arte de la fuga* pensando en un instrumento de teclado. Una es que tanto el autógrafo como la edición impresa original utilizan los símbolos *chevron* para las ornamentaciones, símbolo que en otras partes reservó casi exclusivamente para música de teclado[20]; la otra es que la primera edición fue impresa de modo que se facilitara la vuelta de las páginas durante la interpretación[21].

El arte de la fuga es hoy día una obra más conocida que en la época de Spitta, pero eso no quiere decir que la comprendamos mejor. Ahora advertimos que términos como «abstracta» y «teórica» son inadecuados para una música que fue imaginada para el teclado, una de cuyas dimensiones más importantes es la de su interpretación. También sabemos que orquestar *El arte de la fuga* es como si cumpliéramos la voluntad de Bach orquestando también el *Clave bien temperado* o el *Concierto italiano.* Por lo demás, no reconocer que la música de *El arte de la fuga,* las *Variaciones canónicas* y la *Ofrenda musical* es fundamentalmente de tipo distinto a la del *Clave bien temperado* o el *Concierto italiano,* y que la anotación es un signo de esta diferencia, significa no

comprender la naturaleza de estas últimas obras. Es incluso posible que los afortunados intentos de rescatarlos de polvorientos anaqueles y conseguir que formen parte del repertorio no hayan conseguido otra cosa que oscurecer su verdadera naturaleza. Aunque sea cierto que Bach compuso toda esta música pensando en un instrumento determinado, no se deduce de ello que la interpretación sea algo intrínseco a esta música, como por ejemplo lo es para las *Suites inglesas* y las *Sonatas para flauta*. En relidad, la sola interpretación no nos permite captar por completo el sentido de las obras de la etapa final de Bach. La interpretación más cuidadosa y la escucha más atenta no pueden evitar que los cánones en aumento de la *Ofrenda musical* y *El arte de la fuga* suenen secos, académicos e incluso torpes si nos acercamos a ellos como, por ejemplo, podemos acercarnos al *Orgelbüchlein* o a los «48». Sin embargo, al lector de la partitura, que puede seguir su fría lógica y meditar sobre ella, le dan una idea de los misterios del infinito, y cada fragmento, en su belleza matemática, resulta parte de una broma, como en la paradoja de Aquiles y la tortuga. Del mismo modo, mediante los cánones en espejo (especialmente en la forma en que Bach los compuso en un principio) penetramos en una nueva dimensión del espacio musical, en un mundo cuyas extrañas bellezas nunca pueden conseguirse en una interpretación[22]. Desde luego, no hay por qué renunciar al grado de comprensión y de disfrute que puedan ofrecer las interpretaciones de esta música, pero sólo a través del estudio y mediante la reflexión después del estudio podemos aspirar a una percepción completa de ella, porque su existencia se da en un mundo lejano al de nuestra música humana, un mundo en el que la música, las matemáticas y la filosofía forman una unidad.

13. El legado de Bach

Mientras que la música de Bach nunca ha sido tan estudiada e interpretada como lo es hoy, la imagen que tenemos del compositor es aún incompleta y en algunos sentidos enigmática. Incluso su apariencia física se nos escapa en buena medida. Sólo uno de los diversos retratos que se suponen de Bach —el que pintó Haussmann en 1746— posee garantías de autenticidad. Se encuentra hoy en el antiguo ayuntamiento de Leipzig, en el Museum für Geschichte der Stadt; otra versión, también de Haussmann y sin duda copiada de la anterior, se encuentra en la Biblioteca William H. Scheide, de Princeton. El retrato sugiere una actitud dominante, aunque benigna, y los atributos físicos más sorprendentes quizá sean esa ligera gordura de la mano que sostiene el *canon triplex* y una cierta severidad en los ojos y la boca (más pronunciada en la segunda versión). Hay que tener en cuenta que los retratos de Haussmann (especialmente el de 1746) han sido retocados desde el siglo XVIII y que, como ha señalado Stephen Daw[1], las características más expresivas (los ojos y la boca) probablemente son reflejo del estilo general de Haussmann como retratista más que de lo que el pintor vio en realidad.

También tenemos que tener cuidado a la hora de formarnos una imagen de la personalidad y el temperamento de Bach, ya que aquí las evidencias son también débiles. Nos faltan sobre todo cartas personales, que en el caso de otros compositores, como Mozart y Beethoven, nos han servido para darles nueva vida. Hay que lamentar que, como Carl Philipp Emanuel Bach informó a Forkel en una carta de 13 de enero de 1775, «con sus numerosos encargos apenas tenía tiempo de despachar la correspondencia más urgente, y por ello no podía enfrascarse en conversaciones amplias por carta.» Excepto la sola carta a Georg Erdmann y unas escasas notas a su pariente Elias, poco se conserva de la mano de Bach que pueda iluminarnos sobre su vida doméstica y social. Las referencias contemporáneas hablan de él como de un músico, raras veces como de una persona privada (y cuando lo hacen es en los términos más generales); nada nos dicen, por ejemplo, sobre sus convicciones religiosas o sobre sus opiniones en los encendidos debates filosóficos de la época. La evidencia de su música puede hacer pensar lo contrario de lo que creyeron algunos de sus contemporáneos, que le encontraban lleno de erudición y falto de sentimientos profundos; en realidad Bach debía de ser afectuoso, generoso y hospitalario en su propia casa. Un hombre que disfrutaba de una pipa, al que le gustaba el vino y la cerveza y que tuvo veinte hijos, no debía ser indiferente a los

placeres sensuales, y durante su época de mayor celebridad en Leipzig estuvo siempre dispuesto a recibir a los muchos visitantes que iban en su búsqueda. Carl Philipp Emanuel Bach, en la carta a Forkel mencionada más arriba, describía la vivienda de Bach en el Thomaskirchhof como una *Taubenhaus* (un palomar), y en su autobiografía (1773) escribió:

«En mi juventud... ningún maestro de música que pasaba por aquí [Leipzig] se iba sin trabar conocimiento con mi padre y no dejaban de tocar ante él. La grandeza de mi padre como compositor, organista e intérprete *sui generis* al teclado era tan renombrada entre los músicos que nadie dejaba pasar la oportunidad de conocer mejor a tan gran hombre.»

Entre estos visitantes estuvieron el organista de la Gnadenkirche de Hirschberg, Johann Balthasar Reimann, que más tarde recordó la cordialidad de Bach para con él, y también el compositor Conrad Friedrich Hurlebusch, que se mostró impresionado por su «cortés y amable acogida».

Forkel dedicó el capítulo octavo de su biografía al estudio del carácter de Bach, pero aparte de la amabilidad de éste y de la desinteresada dedicación a su arte y su familia, la única cualidad personal que destacó fue su modestia. Como ejemplo mencionaba la renuencia de Bach a hablar del desafío de Marchand en 1717, y volvió a contar la historia de la visita de Hurlebusch, narrada por vez primera y anónimamente en la *Allgemeine deutsche Bibliothek*, 1788. El autor (posiblemente C. P. E. Bach) hace el siguiente relato:

«En cierta ocasión Bach recibió la visita de Hurlebusch, un célebre clavecinista y organista de la época. Sentado al clavecín, ¿qué creen que interpretó para Bach? Un minueto con variaciones. A continuación Bach tocó muy serio, como era su costumbre. El visitante, impresionado por la cortesía de Bach y por su cálida acogida, regaló a sus hijos un ejemplar de sus sonatas, diciéndoles que las estudiaran, sin saber que los hijos de Bach ya eran capaces de tocar cosas de muy diferente calibre. Bach sonrió para sus adentros y se mostró modesto y amistoso.»

El compositor y teórico G. A. Sorge, miembro de la asociación de Mizler, alabó también la modestia de Bach cuando éste le dedicó la parte de su primer *Clavier-Übung* (1745):

«Muchos se sorprenderán sin duda por mi atrevimiento al dedicar estas sonatinas a su señoría, el grande y mundialmente famoso, virtuoso y príncipe de los clavecinistas. Con ello no se darían cuenta de que la maestría *(virtù)* que posee su señoría se ve adornada por una disposición genial y un amor sin fingimiento hacia vuestro prójimo. Es cierto que aquí y allá es posible hallar un artista excelente o un apreciable virtuoso; pero muchos de ellos están llenos de vanagloria y de nociva complacencia, no toman en cuenta a los que consideran sus inferiores y dejan de

lado ese amor al prójimo que es tan necesario. Y tengo la seguridad de poder esperar algo muy diferente y mejor de su señoría.»

Aunque la modestia, el carácter amistoso y el deseo de buena vecindad parecen haber sido muy importantes en la vida privada de Bach, en los casos de conflicto de autoridad debía de aparecer un aspecto muy diferente de su temperamento. No es posible dejar de admirar la firmeza y la dedicación a su arte que Bach manifestó siempre en sus relaciones con el consistorio de Arnstadt, con Ernesti y con el concejo de Leipzig. Pero su determinación podía endurecerse con facilidad y convertirse en obstinación si no lograba su objetivo. La paciencia no debía encontrarse entre sus principales virtudes, como podemos inferir por sus relaciones con los componentes de los coros de Arnstadt y de Leipzig. Y, sin embargo, los que poseían dotes suficientes para recibir enseñanza individual de Bach siempre le estuvieron reconocidos, lo mismo como profesor que como persona.

La imagen tradicional de Bach como un hombre profundamente religioso, dedicado al servicio de Dios y de la Iglesia, ha sido objeto de una considerable revisión a la luz de los recientes descubrimientos. Con la cronología de Spitta cabía entender las tempranas ambiciones de Bach en pro de una «música eclesiástica bien regulada» como un objetivo de casi toda su vida, que alcanzó su culminación en las cantatas corales durante los años 1735-44; las obras profanas, pese a su gran calidad, debían ser vistas como algo incidental en los objetivos de este hombre. Al convertirse en *Kapellmeister* de Köthen, Bach «renunciaba al objetivo declarado de su vida y separaba su arte del alto propósito al que lo había dedicado» (Terry, p. 116), mientras que la aceptación del puesto de *Kantor* en Leipzig significaba «el retorno a los pastos de donde se había extraviado» (*ibíd.*, p. 117). La cronología de las obras vocales, establecidas a partir de 1950 por Dürr y Dadelsen, ha modificado considerablemente esta imagen y ha abierto la puerta a toda una serie de especulaciones, inducidas muchas de ellas por ideologías de uno u otro tipo, sobre las creencias religiosas de Bach y sus convicciones artísticas. Sin caer en esas especulaciones, se puede decir que el comportamiento de Bach en actividades profanas, no sólo en Köthen, sino también, desde 1729, en Leipzig, adquiere una nueva significación. Ahora podemos considerar sus ambiciones en cuanto a la música eclesiástica según motivos no sólo religiosos, sino también estrictamente artísticos, como una manifestación de una naturaleza artística enciclopédica, que procura constantemente marcarse nuevos objetivos y llevarlos a cabo.

Con esto no pretendemos negar en modo alguno que Bach fuera un devoto cristiano, o que no sintiera profundamente las convicciones del luteranismo ortodoxo con las que creció y en las que se mantuvo a lo largo de toda su vida. La inclusión, en el inventario de los efectos de Bach de 1750, de un buen número de libros religiosos quizá no nos diga mucho sobre sus convicciones religiosas si no sabemos cómo y cuándo los adquirió, pero el descubrimiento en Estados Unidos, en 1934, de un ejemplar suyo de la Biblia Calov, con anotaciones y subrayados de su

propia mano, ha demostrado que estudiaba profundamente al menos algunos de estos escritos. El efecto de las creencias de Bach en la música que compuso es de naturaleza muy distinta. Algunos comentaristas la han encontrado tan rica en simbolismo teológico, que han llegado a sostener que una invención a tres voces puede ser entendida como expresión de la propia creencia de Bach en la crucifixión de Cristo y en la redención[3]. No tuvo por qué ser ésta la experiencia de las audiencias y congregaciones de Bach, y es por lo menos dudoso que, al componer las cantatas y las Pasiones, le guiara otro propósito que el de traducir el texto con la mayor efectividad (y afectividad) posible, así como producir una obra de arte valiosa. Si el resultado indica que Bach compuso una música sacra más grande que ninguno de sus contemporáneos, ello es debido a que era un compositor más grande y más cualificado que ellos, no porque sus creencias fueran más profundas.

La naturaleza universal y enciclopédica de la música de Bach constituye, sin duda, una muestra de su grandeza. Otra lo es su originalidad. No quiere decir esto que Bach anticipara o ayudara a iniciar el lenguaje musical de la siguiente generación. En este sentido puede decirse que no fue un innovador, o lo que a menudo se llama «una figura históricamente importante». En realidad su estilo musical puede considerarse, sobre todo en sus últimas obras, como reaccionario en muchos sentidos. Pero ni siquiera Scheibe criticó la música de Bach como falta de originalidad, y aunque Bach decidió no seguir los nuevos caminos de la música (el «habitual *lirumlarum*», como lo describió en cierta ocasión a Kirnberger), aportó nuevas ideas en cada uno de los géneros que cultivó, y su propio desarrollo dejó muy atrás el de muchos compositores «a la moda», como podemos comprobar si comparamos sus primeras obras con las sublimes obras maestras de los últimos años.

Los primeros años de Bach y los sucesivos traslados desde un lugar de empleo a otro —Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Köthen, Leipzig— procuran evidentes puntos de división a cualquier biografía del compositor. Pero si bien éstos coinciden en buena medida con la dedicación de Bach a determinados géneros (como ha tratado de demostrar la organización del presente volumen), el desarrollo de su estilo musical los atraviesa. Es difícil estar de acuerdo con Manfred Bukofzer cuando apoya la opinión de Wilibald Gurlitt de que «en el desarrollo creativo de Bach se pueden distinguir cinco períodos que se corresponden aproximadamente con los puestos que ocupó durante su vida»[4]. El crecimiento y desarrollo del estilo musical de Bach es tan complejo como la propia música, ya que le alimentaba constantemente un interés ávido y crítico hacia la música de otros compositores del pasado y del presente. Pero en este proceso hubo dos líneas divisorias de crucial importancia: una alrededor de 1713 y otra hacia 1739-40, que separan tres amplios períodos estilísticos, semejantes a los tres períodos en que suele dividirse la producción de Beethoven, y que pueden denominarse aprendizaje, maestría y trascendencia. En la música que compuso antes de 1713 (principalmente obras para órgano y clave y unas cuantas cantatas) se apropió Bach de los desarrollos conseguidos por sus paisanos en música instru-

mental y eclesiástica durante el siglo anterior. En respuesta a las preguntas de Forkel en 1775, Carl Philipp Emanuel Bach hizo una relación de los compositores que su padre había «amado y estudiado» por entonces, y aparte de Frescobaldi y «algunos antiguos y buenos franceses», en esta relación no había sino alemanes, la mayor parte de los cuales sobresalían en ambos géneros y eran «grandes compositores de fugas». Estos compositores ya habían asumido las influencias estilísticas de Francia, Italia e incluso Inglaterra, aunque no los modernos estilos operísticos de Venecia y Nápoles.

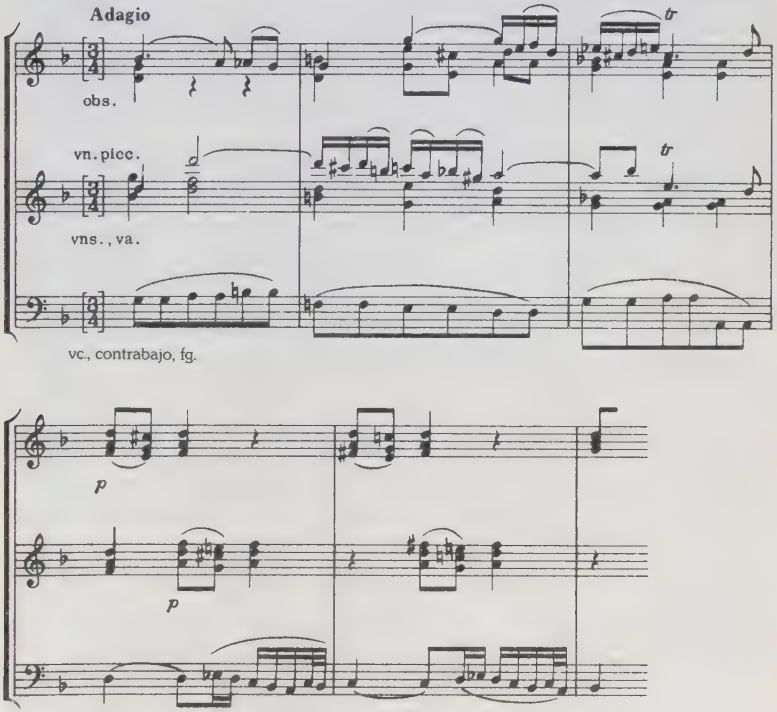
El comienzo del segundo período estilístico de Bach coincide con su contacto directo con los compositores italianos más recientes, y en particular con el *concerto*, más o menos desde 1713 en adelante, cuando estaba ya instalado en Weimar. A la claridad melódica y al dinamismo rítmico del nuevo estilo italiano, con su «moderno» acceso a la tonalidad y sus estructuras claramente configuradas por un poderoso sentido de la cadencia, Bach añadió la sobriedad del coral luterano, una riqueza de textura interna y un gusto muy del norte en el contrapunto complejo. El resultado fue un estilo inconfundible en sí mismo y al mismo tiempo adaptable a todo tipo de música (excepto tal vez a la música teatral, de la que no llegó a ocuparse). Las obras de los períodos de Köthen y el comienzo de Leipzig muestran un dominio técnico progresivo y reflejan una experiencia cada vez más profunda, pero no puede hablarse de una ampliación de los elementos estilísticos hasta llegar a la música interiorizada de la última década, empezando por el *Clavier-Übung III* (1739). Las obras del período final, semejantes a las de Beethoven en el sentido de que la música parece llegar más allá de la humana experiencia, son predominantemente (y significativamente) instrumentales, e incluso cuando aparecen palabras (como en el *Credo in unum Deum* y en el *Confiteor unum Baptisma* de la *Misa en si menor*), no están traducidas a música en la manera «afectiva» de la música eclesiástica anterior. Su composición coincide con la integración de Bach en la Asociación de Mizler y, lo que también resulta significativo, con la publicación del tratado de Fux sobre el contrapunto escrito, *Gradus ad Parnassum*, en traducción alemana de Mizler (Leipzig, 1742).

El desarrollo estilístico que brevemente acabamos de resumir resulta impresionante, pero una reseña a grandes rasgos como ésta no puede hacer justicia, por ejemplo, a la diferenciación estilística que se da entre obras sacras y obras profanas (ya que los límites hay que buscarlos ahí, incluso si no están rígidamente delimitados y pueden cruzarse a través de las parodias y las transcripciones) o a la infiltración del *style galant* en las últimas obras de Bach[5]. Tampoco aporta nada sobre la naturaleza individual de Bach como compositor. El don melódico —no se trata de la melodía vocal fluida que asociamos a su gran contemporáneo Haendel— y un dominio específico de los recursos armónicos, desde el más firme diatonismo al más atrevido cromatismo, eran dos elementos importantes entre las dotes de Bach como compositor. Pero de ninguna otra música es más justo decir que la melodía y la armonía resultan inseparables como componentes estilísticos. Se ha descrito a menudo el arte de Bach

como aquel en el que la melodía y la armonía se complementan mutuamente en una eufonía consistente, pero no es extraño que uno de estos elementos prosiga su curso lógico al margen del otro, y se cree así un nivel de disonancia que es una parte diferenciada del estilo de Bach. En el movimiento lento del *Concierto de Brandemburgo n.º 1* aparecen algunos ejemplos conocidos (ejemplo 41). A veces, las partes medias, activas y temáticas, como en este caso, realzan la incidencia de lo disonante en la música y le procuran una densidad —una muy «específica seriedad»— que no posee ninguna otra música del período.

Ej. 41

BWV 1046/ii, comp. 28-33



Ya es un lugar común entre los tratadistas de Bach y Haendel el trazar comparaciones entre estos dos gigantes del Barroco tardío. Nacieron en el mismo año y a una distancia de menos de 200 kilómetros el uno del otro; ambos fueron miembros de la Asociación de Mizler; ambos fueron operados por el mismo oculista, con lamentables resultados en ambos casos; y ambos compartieron la amistad de algunos de los más destacados músicos de la época. Quizá lamentaron no llegar a encontrar-

se (Bach, al menos, lo lamentó), pero en cierto sentido es acaso mejor que haya sido así. Sus obras tienen muy poco en común. Haendel destacó en aquellos géneros a los que Bach nunca accedió (ópera, oratorio y el *concerto* al modo de Corelli); mientras que la mejor música de Bach la encontramos en los géneros no cultivados por Haendel (cantata de iglesia, Pasiones, misas y el *concerto* al modo de Vivaldi). La música profana ocupaba en Haendel el puesto central que en Bach ocupaba la eclesiástica. Sus composiciones sólo convergen en los géneros, comparativamente menos importantes, de la suite para teclado y la sonata instrumental, e incluso ahí sus estilos son radicalmente distintos. La música de Haendel, en términos generales, es de estructura empírica, vocal en su lenguaje, dominada por lo melódico y esencialmente italianizante; la de Bach está cuidadosamente estructurada, es instrumental en su lenguaje, orientada al contrapunto e inequívocamente alemana.

Incluso en lo que se refiere a la práctica, común en ambos, de tomar prestado de otras composiciones suyas, sus fórmulas eran distintas. Ambos, es cierto, acudieron con libertad a sus propias composiciones anteriores y realizaron arreglos de movimientos enteros para diferentes combinaciones de voces o instrumentos, o bien les adaptaron textos nuevos. Sin embargo, las adaptaciones de la música de otros compositores fueron escasas en Bach y se limitan por completo a su época inicial (como mucho hasta 1712); pueden ser consideradas como ejercicios de composición y, desde luego, sólo estaban destinadas a uso privado. Haendel, más oportunista, se apropió durante toda su vida de cualquier música ajena que resultara adecuada a sus necesidades; a menudo mejoró lo que tomaba, pero a veces realizaba muy escasas alteraciones en el material utilizado. Con frecuencia se han definido sus métodos como práctica común de sus contemporáneos, pero se puede cuestionar que fuera así, al menos en lo que se refiere a los compositores mayores. En vano buscaremos algo semejante en Purcell, Corelli, Vivaldi y los dos Scarlatti, por ejemplo. No se trata de cuestionar la ética de los métodos de trabajo de Haendel, sino sólo de señalar que incluso en esto eran distintos a los de Bach.

Lo que también distingue la música de Bach de la de Haendel es su dificultad técnica; como sus contemporáneos se apresuraron a señalar, la música de Bach es mucho más difícil de interpretar que cualquier otra del siglo XVIII. En algunas obras, como las primeras piezas para órgano, las sonatas para violín solo, el *Quinto concierto de Brandemburgo* (con su larga y vistosa cadenza) y algunas de las *Variaciones Goldberg,* se cultiva el virtuosismo en sí mismo. En otras se pone a prueba la resistencia del intérprete, como en las arias de las cantatas, por ejemplo, en las que (según observó correctamente Scheibe) «espera que los cantantes y los músicos hagan con sus gargantas y sus instrumentos lo que él puede hacer con el clave». Pero la dificultad esencial de la música de Bach (y que es más propia aun de las obras para teclado que de las otras) reside en la complejidad intrínseca del pensamiento musical. No es que la música esté dispuesta de forma incómoda o que ponga a prueba la destreza del intérprete, sino que su figuración (en cierta medida intercambiable entre

voces e instrumentos, y más orientada a lo violinístico que lo que suele reconocerse) posee una lógica que ha de ser dirigida no por los dedos, sino por el cerebro. Los progresos en la técnica instrumental de estos dos últimos siglos han permitido superar las dificultades de la música anterior, pero las obras de Bach siguen constituyendo una prueba para el músico y un desafío para los lectores a primera vista.

Fue sin duda a causa de su complejidad y dificultad técnica por lo que la música de Bach no tuvo más difusión durante su vida y sufrió cierto olvido después de su muerte. La historia de su descubrimiento y renacimiento ha sido contada muchas veces[6], pero la imagen romántica de un genio que se automargina, y cuya música no fue reconocida durante su vida y fue olvidada tras su muerte para ser redescubierta sólo después de varias generaciones, aún está vigente. Aunque hubiera sido éste el caso, no hubiera querido decir sino que Bach, después de su muerte, compartió el destino de compositores más conocidos aún, como Vivaldi y Telemann, cuya música cayó en un olvido todavía mayor y por más tiempo. En este sentido, el caso Haendel fue excepcional, pues su música permaneció viva después de su muerte a causa de su accesibilidad (en todos los sentidos), del conservadurismo de los gustos ingleses y porque el rey la encontró de su gusto. Pero incluso la fama de Haendel se perpetuó a través de un número relativamente escaso de grandes obras.

Las nociones más difundidas sobre la reputación de Bach precisan una revisión en algunos aspectos. En primer lugar, no es cierto que sus contemporáneos le admiraran sólo como intérprete. Es verdad que se conservan muchas anécdotas que realzan su extraordinaria habilidad como organista y clavecinista, pero la referencia impresa más antigua sobre Bach —un pasaje en *Das beschüzte Orchestre,* de Mattheson (Hamburgo, 1717)— ensalza la música, no la ejecución, del «famoso organista de Weimar». Por la época en que concluyó la publicación del *Clavier-Übung,* en 1741-42, Bach era considerado en todas partes uno de los mejores compositores de su tiempo. En una carta escrita desde Bolonia a un corresponsal de Fulda sólo tres meses antes de la muerte de Bach, el gran músico italiano padre Martini, que desde luego nunca le había oído tocar, decía:

«No creo necesario describir el mérito singular del Sig. Bach, puesto que es muy conocido y admirado no sólo en Alemania sino en toda Italia. Sólo diré que considero difícil encontrar un *Professore* mejor, ya que cada día es celebrado como uno de los mejores de Europa.»

Bach nunca debió de gozar del éxito popular propio de un compositor de ópera de reputación internacional, como Haendel o Hasse, pero su música recibió elogios similares a los del padre Martini a lo largo del siglo XVIII. Mozart y Beethoven le conocían y le admiraban, y ya por la época de la muerte de Beethoven, en 1727, Bach había encontrado su lugar en la conciencia alemana al lado de Haendel, Haydn y Mozart, como uno de los inmortales de la música, como dejó claro el discurso funerario de Grillparzer.

Hasta entonces, sin embargo, su reputación se basaba por completo en las obras para teclado. Fueron éstas las que el barón Van Swieten dio a conocer a los círculos musicales de Viena en la década de 1780, y fueron éstas las que interesaron especialmente a un activo «Bach junto» —el término es de Wesley—, en Inglaterra, un grupo formado por A. F. C. Kollman, K. F. Horn, George Pinto y el mismo Samuel Wesley. En la biografía de Forkel de 1802 (dedicada al barón Van Swieten y traducida al inglés, probablemente por Kollmann, en 1820) eran de nuevo las obras para clave y para órgano las que recibían una atención detallada. Todos los ejemplos musicales de Forkel han sido extraídos de estas obras, y no es probable que conociera demasiado de la música vocal, al menos de primera mano. Esto no tenía por qué resultar sorprendente. No había ninguna razón por la cual un *Kantor*, en Alemania, tuviera que interpretar las cantatas y Pasiones de sus predecesores, especialmente las que entrañaban dificultades tan grandes como las de Bach, y en una época en que la cantata y el oratorio se encontraban en decadencia como partes de la liturgia luterana. Y como no había otras ocasiones de interpretar esas obras, no era posible revivir las obras corales sacras de Bach hasta que el interés público por el oratorio como obra de concierto adquirió impulso gracias sobre todo al ejemplo inglés. La histórica interpretación de Mendelssohn de la *Pasión según San Mateo* el 11 de marzo de 1829 (cuya gloria debería compartir su profesor Carl Friedrich Zelter, que había sentado las bases de ese concierto mediante sus ensayos de la obra durante los años anteriores) tuvo lugar no en una iglesia, sino en la sala de la Berliner Singakademie. Su éxito, que tuvo como resultado su repetición en dos funciones, abrió el camino de las revisiones en conciertos de las demás grandes obras corales de Bach que siguieron poco después.

El siguiente paso importante en la recuperación del legado de Bach fue la formación de la *Bach-Gesellschaft* (Sociedad Bach) en 1850 (centenario de la muerte del compositor), con el objeto de publicar una edición completa de su música. Esta gran empresa ocupó la mitad siguiente del siglo, y en ella Philipp Spitta concluyó una biografía crítica que fue la piedra angular de los estudios sobre Bach en los tres cuartos de siglo siguientes y que, además, aportó nuevos modelos para la investigación en general. Fue también una muestra indiscutible, como lo había sido el libro de Forkel, de que el redescubrimiento de Bach en el siglo XIX fue un elemento fundamental en el despertar del orgullo nacional alemán.

Los estudiosos alemanes siempre han estado en la vanguardia de los estudios de Bach en el siglo XX, y han desempeñado un cometido destacado en la difusión de su música, sobre todo a través de las actividades de la *Neue* (Nueva) *Bach-Gesellschaft*, que se fundó en 1900 sobre los restos de la antigua. De todos los estudios sobre la vida y la obra de Bach aparecidos después del de Spitta ninguno ha tenido una influencia más amplia que *J. S. Bach, le musicien-poète*, de Albert Schweitzer (1905, traducción alemana revisada, 1908). La estética de la música de Bach fue más ampliamente investigada por el estudioso francés André

Pirro (1907) y el escritor inglés C. S. Terry sacó a la luz buena cantidad de material inédito en su biografía de 1928 (que debe leerse en una de sus últimas ediciones revisadas) y en otros escritos sobre el compositor. Mientras tanto, iban siendo advertidas las deficiencias de la edición BG, especialmente en lo que se refiere al uso e interpretación de las fuentes manuscritas por parte de los editores. En 1950 (bicentenario de la muerte de Bach) el catálogo temático de Wolfgang Schmieder, el *Bach-Werke-Verzeichnis* (BWV), cerró todo un siglo de investigaciones sobre Bach. Cinco años después aparecía el primer volumen de una nueva colección, la *Neue Bach-Ausgabe,* empresa que ha traído consigo una nueva era en los estudios sobre Bach, ha planteado una nueva cronología de sus obras y ha renovado la visión de la naturaleza del hombre y de su música. Hoy día, en Alemania, la investigación sobre Bach está centralizada en el Bach-Archiv de Leipzig y en el Bach-Institut de Gotinga, focos ambos de la nueva edición. El primero ha procurado un servicio de valor inestimable a estudiosos y eruditos con la publicación de tres volúmenes de fuentes en transcripciones esmeradas y otro de grabados, todos ellos relativos a la vida de Bach (*Bach-Dokumente,* I-IV, 1963-79).[7]

Junto a esta actividad académica han aparecido nuevos conceptos sobre la interpretación de la música de Bach. Muchas investigaciones han tenido como objetivo la interpretación de los ritmos, ornamentaciones, acompañamiento del continuo, etc., con resultados al mismo tiempo revolucionarios y controvertibles. La recuperación de las misas, cantatas y Pasiones de Bach en el siglo XIX propició una ola de entusiasmo por interpretaciones con mastodónticos coros y orquestas en grandes salas. Se ha estimado que el coro utilizado por Mendelssohn en su recuperación de la *Pasión según San Mateo* de 1829 estaba compuesto por 158 personas, pero incluso una cifra tan modesta (para la época) debía de constituir más o menos seis veces el tamaño del coro de que pudo disponer Bach un siglo antes en la Thomaskirche. Desde 1950 la tendencia ha sido revivir las condiciones de interpretación del siglo XVIII tanto como sea posible, con pequeños coros acompañados por instrumentos de la época (o copias exactas de los mismos). De nuevo los resultados han sido discutibles; un caso controvertido ha sido el de las grabaciones al estilo de la época de las cantatas completas bajo la dirección de Gustav Leonhardt y Nikolaus Harnoncourt, para Telefunken; sin embargo, la naturaleza reveladora de esas grabaciones ha aportado una enorme y benéfica influencia en la actual interpretación de la música de Bach. La búsqueda continúa, no tanto para conseguir una completa «autenticidad» de interpretación, que es inalcanzable y tal vez no deseable, sino para establecer qué condiciones resultan indispensables para una interpretación que espere aprehender la verdad esencial del arte de Bach. Probablemente, futuros descubrimientos permitirán una más acabada aplicación que la intentada hasta ahora de los tonos utilizados en tiempos de Bach.

Schweitzer (I, p. 3) reconocía en la música de Bach la perfección y culminación de todo aquello por lo que se habían esforzado sus predecesores: «Bach es también un punto final. Nada proviene de él; simplemen-

te, todo conduce a él.» La influecia de Bach como compositor en las generaciones inmediatamente posteriores fue realmente mínima, excepto en el caso de sus hijos mayores y en algunos de sus alumnos. Su música, en la medida en que era conocida, era cosa del pasado, y su impacto, incluso en Mozart y Beethoven (en los que se puede señalar alguna influencia directa), ha sido a menudo exagerada. Por otra parte, su artesanía gozaba de universal reconocimiento, y muy pronto se admitió el valor pedagógico de las armonizaciones y de las fugas para teclado. Entre 1765 y 1769 fueron publicados en Berlín dos volúmenes de corales por F. W. Birnstiel como modelos en su género; Kirnberger y C. P. E. Bach hicieron una edición mejor y más completa de 371 corales (que incluía algunos duplicados) que fue publicada en cuatro volúmenes por Breitkopf en 1784-87. Aparecieron extractos de las fugas, y a veces piezas completas, en los tratados de contrapunto de Marpurg (1753-54), Kirnberger (1771), Kollmann (1799) y otros. Desde entonces generaciones de estudiantes de música se han nutrido de la música de Bach, y el «estilo Bach» ha pasado a formar parte del subconsciente de la música occidental, superficialmente en obras aisladas del siglo XIX y como elemento básico en el neoclasicismo del siglo XX. Compositores tan distintos como Busoni, Bartók, Schönberg, Webern, Hindemith y Stravinski reconocían su deuda con Bach, lo mismo de forma verbal que de forma explícita en su música. Lejos de ser un «punto final», la música de Bach ha constituido una fuente de inspiración para todo tipo de nuevas formas de desarrollo y para incontables obras individuales.

No tiene por qué resultar sorprendente que la maestría compositiva de Bach inspire al artista creativo, que su lenguaje y otros problemas de su música fascinen al estudioso, o que sus desafíos técnicos sean afrontados por el intérprete. Lo que sí es sorprendente, y en última instancia inexplicable, es que una música que hace tan pocas concesiones al auditorio goce de un predicamento popular tan enorme. Un concierto actual con la *Misa en si menor* o los *Conciertos de Brandemburgo* puede llenar una catedral o una sala de conciertos, y los festivales amplia o exclusivamente dedicados a Bach son ya algo corriente en el calendario musical. Cada generación de melómanos parece encontrar en las obras de este artista incomparable ese *Gemütsergötzung,* ese «aire fresco para el espíritu» que prometen los títulos y que con tanta generosidad proporciona su música.

14. Bach y la numerología

La música de Bach contiene numerosos ejemplos del interés del compositor en el simbolismo de los números. En los niveles más sencillos se dan ecuaciones tan directas entre texto y música como la entrada del motivo de la fuga en el preludio coral *Dies sind die heil'gen zehn Gebot* («He aquí los diez santos mandamientos», BWV 679) y las once repeticiones (una para cada discípulo, con excepción de Judas) de *Herr, bin ich's* («Señor, ¿soy yo?») en el número 9c de la *Pasión según San Mateo.* Menos evidente, pero también inconfundible, es el simbolismo trinitario del *Sanctus* de la *Misa en si menor* y del *Clavier-Übung III.* Algunos comentaristas han encontrado una correlación mucho más amplia e intrincada entre la música de Bach y ciertos números con una especial significación teológica, incluso en obras no asociadas con texto alguno ni destinadas a la iglesia. Sin embargo, se produce un amplio nivel de desacuerdo entre ellos sobre la significación de esos números, así como una discusión considerable (y errores aritméticos) al relacionarlos con la obra de Bach.

Más problemática aún resulta la posible utilización, por parte de Bach, de la *gematría,* o alfabeto numérico. En la *gematría* cada letra del alfabeto está emparejada con un número, del 1 al 24 (I cuenta lo mismo que J, y U lo mismo que V):

A = 1	E = 5	I/J = 9	N = 13	R = 17	W = 21
B = 2	F = 6	K = 10	O = 14	S = 18	X = 22
C = 3	G = 7	L = 11	P = 15	T = 19	Y = 23
D = 4	H = 8	M = 12	Q = 16	U/V = 20	Z = 24

Según esto, resulta que Bach (2 + 1 + 3 + 8) es igual a 14, y que J. S. Bach (9 + 18 + 14) es igual a 41; esto puede ser utilizado en el número de notas, pausas y compases en un determinado movimiento o pasaje, y adquirir una significación que no puede ser percibida con sólo escuchar la música. Una obra pionera en el estudio de este aspecto de la música de Bach fue *Johann Sebastian Bach bei seinen Namen gerufen,* de Friedrich Smend (Kassel, 1950). Smend investigó varios ejemplos de significación numérica en el *canon triplex* de los retratos de Haussmann, dedicando especial atención, entre otras cosas, a las catorce notas de las dos partes canónicas. También encontró una significación numerológica en el *cantus firmus* del coral «agónico» para órgano *Vor deinen Thron tret'ich*

(BWV 668), que en sus primeras líneas tiene catorce notas y en total cuarenta y una[1].

Las demostraciones de Smend, mucho más amplias que los simples ejemplos que acabamos de reseñar, nos sitúan ante un caso sumamente sorprendente, aunque nunca pueda ser objeto de demostración en última instancia (lo peculiar de la *gematría* es su aplicación cabalística). Sus ejemplos han sido extraídos de cánones que sirvieron para dedicatoria y de obras del período final, cuando el compromiso de Bach con la asociación de Mizler debió inclinarse hacia la investigación musical con tan ocultos sentidos[2]. Por desgracia, las ideas de Smend han sido continuadas con más entusiasmo que seriedad por muchos seguidores suyos, llegándose a veces al absurdo[3]. El inconveniente de teorías semejantes es que, aunque a veces parezcan apoyadas por la evidencia, nunca puede rechazarse la posibilidad de coincidencia en un caso concreto. En fin, el número de compases o de notas en un determinado pasaje de una obra de Bach no tiene por qué tener una significación numerológica mayor que, por ejemplo, el número de capítulos o de ejemplos musicales que contenga un libro dedicado al compositor.

Notas

Al margen de la bibliografía, que se incluye al final de este libro, algunas obras se citan en abreviatura o por el nombre del autor, al tratarse de obras ya clásicas en los estudios bachianos. Son estas:

BG	*J.S. Bach: Werke* (Edición de la Bach-Gesellschaft. Leipzig, 1851-1899).
BWV	Schmieder, Wolfgang: *Thematische-systematisches Verzeichnis der musikalische Werke Johann. Sebastian Bachs: Bach-Werke-Verzeichnis* (Leipzig, 1950; 3.ª edición, 1966).
NBA	*Neue Bach-Ausgabe* (edición de Johann-Sebastian-Bach-Bach-Institut, Göttingen, y el Bach-Archiv, Leipzig. Kassel y Basilea, 1954).
Schweitzer	Schweitzer, Albert: *J.S.Bach* (Londres, 1911; edición alemana, 1908 edición francesa original, 1905).
Spitta	Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach* (Londres, 1884-1885; edición original alemana, 1873-1880. Existe una edición en castellano, abreviada por Wolfgang Schmieder, Barcelona, Grijalbo, 1967).
Terry	Terry, Charles Sandford: *Bach: a Biography* (Londres, 1928; sexta edición, 1967).
The Bach Reader	David, Hans T. y Mendel, Arthur: *The Bach Reader* (Nueva York y Londres, 1945; 2.ª edición, 1966).

Capítulo 1

1. Véase G. Kraft, «Neue Beiträge zur Bach-Genealogie», *Beiträge zur Musikwissenschft*, I (1959), págs. 29-61.
2. *The Bach Family* (Londres, 1954). Existe trad. castellana: *La familia de los Bach*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
3. Escrito por C. P. E. Bach y J. F. Agricola, y publicado en la edición final de la *Musikalische Bibliothek* (1754), de L. C. Mizler.
4. A. Basso, *Frau Musika: la vita e le opere di J. S. Bach* (Turín, 1979-83), I, pág. 226.
5. Terry, pág. 35, n. 3.

Capítulo 2

1. Elevado al rango de príncipe en 1697, no hizo uso del título hasta 1707.
2. Probablemente la tercera hija (nacida en diciembre de 1679) de Johann Michael Bach de Gehrén, y hermana mayor de la futura esposa de Sebastian, Maria Barbara. Otra prima algo más joven, también llamada Barbara

Catharina Bach, vivía en Arnstadt en la misma época; era hija de Johann Christop, tío segundo de Sebastian. Karl Müller (*Arnstadter Bachbuch,* Arnstadt, 2.ª edición, 1957, pág. 105) estableció que era ésta la prima más joven con la que se encontraba Bach aquella tarde, pero no parece probable, ya que la Necrología de Arnstadt (ibíd., pág. 155) indica que la muchacha estuvo postrada en cama durante los cuatro años anteriores a su muerte en enero de 1709.

3. Spitta, I, pág. 360.
4. Véase F. Blume, *J. S. Bach's Youth,* Musical Quarterly, LIV (1968), pág. 20; también H. Serwer, *Wiedrigkeit y Verdriesslichkeit* en Mühlhausen», *Musical Quarterly,* LV (1969), pág. 20.
5. Spitta, I, pág. 357.
6. F. W. Marpurg, ed., *Historische-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik,* V (1762), págs. 381-409; véase Serwer, loc. cit.
7. G. Pestelli, *Un'altra rielaborazione bachiana: la fuga della toccata BWV 914,* Rivista italiana di musicologia, XVI (1981), págs. 40-44.
8. P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach* (Cambridge, 1980), I, pág. 222.
9. Véase R. Bullivant, *Fugue* (Londres, 1971), pág. 161; y P. Williams: «BWV 565; a toccata en D minor for organ by J. S. Bach?», Early Music, IX (1981), págs. 330-37.

Capítulo 3

1. El abuelo de Bach, Valentin Lämmerhit (1585-1646), era también el abuelo paterno, en un matrimonio anterior, de la madre de Walter.
2. Stephen Daw *(Bach: the Coral Works,* págs. 46-47) es de la opinión de que la cantata 54, *Wiederstehe doch der Sünde,* fue interpretada tres semanas antes, el 4 de marzo. Dürr (*Die Kantaten von Johann Sebastian Bach,* pág. 369) no está de acuerdo con esto, a pesar de que el texto de Lehm estaba destinado a *Oculi* (tercer domingo de Cuaresma). Véase también NBA, 1/18, *Kritische Berichte,* págs. 16-18.
3. BWV 168 y 164, en sus versiones anteriores, hoy perdidas, tal vez estuvieron destinadas, respectivamente, al 9 de agosto y el 6 de septiembre.
4. La relación de los Dresse con la corte de Weimar comenzó en 1650, cuando el padre de Samuel, Adam Drese (h. 1620-1701), fue nombrado *Kapellmeister.* Se marchó a Jena cuando la *Kapelle* de Weimar fue disuelta por el primer duque, Johann Ernst, en 1662.

Capítulo 4

1. *The Organ Music of J. S. Bach.*
2. M. Talbot, *Bonporti, Francesco Antonio,* en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres, 1980), III, pág. 36.
3. *Frau Musika,* I, pág. 469.
4. Op. cit., II, pág. 283.
5. P. Williams, op. cit., II, págs. 10, 12.
6. Ibíd., pág. 15.
7. Para un compendio de diversas teorías relativas a la unidad y disposición de la serie, véase Peter Williams, op. cit., II págs. 104-06.
8. Ibíd., págs. 156-57.
9. Op. cit., I, págs. 159-160.
10. Para un compendio de diversas disposiciones posibles, véase P. Williams, op. cit., I, págs. 263-64.

Capítulo 5

1. Walter Emery en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, I, pág. 792.
2. Nació el 28 de noviembre (calendario antiguo) de 1694.
3. *Allgemeine deutsche Bibliothek*, 27 de febrero de 1788.
4. *Der musicalische Patriot* (Hamburgo, 1728), pág. 316.
5. Véase carta de Bach, reproducida íntegramente al final del capítulo 7.
6. En Karl Geiringer, op. cit. (véase nota 2 del capítulo 1).
7. *Ratsprotokoll*, 9 de abril de 1723 (Stadtarchiv, Leipzig, Tit. VIII. 60a, f. 197v-198r); en *Bach-Dokumente*, II, n.º 127. Las actas se interrumpen aquí.

Capítulo 6

1. Sólo se conservan catorce de los numerosos arreglos de Walther. Aparecen impresos en *Denkmäler deutscher Tonkunst,* XXVI y XXVII, ed. M. Seiffert.
2. No se incluyen aquí BWV 595 (otra versión del primer movimiento de BWV 984), ni BWV 597 (que probablemente no es un concierto, ni es de Johann Sebastian Bach).
3. El original ha desaparecido, pero los dos primeros movimientos se conservan en el *Op. 4 n.º* 6 de Vivaldi (RV 316a).
4. Véase infra, en capítulo 10, «Los conciertos para clavecín».
5. Para una excelente exposición de la forma *ritornello* de Vivaldi, véase M. Talbot, *Vivaldi* (Londres, 1978), págs. 141-44.
6. El arreglo de Bach no es (como se ha dicho a menudo) del *Op. 4 n.º 1* de Vivaldi (RV 383a), que tiene un material episódico muy diferente, y unos movimientos segundo y tercero muy distintos.
7. Más exactamente, *violino piccolo* (violín pequeño). Este instrumento estaba normalmente afinado una cuarta más alto que el violín normal, pero en este caso (como en las cantatas 96 y 140) Bach utiliza uno afinado una tercera menor más alto.
8. *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (Kassel, 1971), pág. 681.
9. Esta observación se la debo a David Humphreys. No es precisa otra prueba (aunque vendrán muchas más) para demostrar que el conjunto de los *concerti* no fue compuesto a petición del margrave, ni de ningún otro patrón.
10. Véase el movimiento lento de la *Sonata para órgano* BWV 526, que comienza en *mi bemol mayor* y concluye en *do menor,* con enlace a la dominante. También el Adagio de la *Sonata Op. 5 n.º 5* de Corelli, que posee la misma estructura tonal del movimiento del concierto de Bach.
11. Véase la carta a Erdmann, final capítulo 7.
12. *Johann Sebastian Bach, culminación de una era.* Altalena. Madrid, 1982, pág. 344.
13. Spitta (II, pág. 100) establece que esta suite fue compuesta para *viola pomposa*, un instrumento que según Franz Benda habría sido inventado por Bach. Benda la describe como algo más grande que una viola, afinada como un violoncelo, con una cuerda extra en *mi* agudo, y fijada con una correa de apoyo de manera que pudiera ser colocada «ante el pecho» o «en el brazo». La *viola pomposa* de Bach fue construida por Johann Christian Hoffmann, de Leipzig, lo que sugiere que si Bach realmente inventó el instrumento tuvo que ser después de haber compuesto las suites para violoncelo.

14. Quizá no es mera coincidencia el que todos estos compositores se encontraran en activo en Dresde. En un manuscrito de Dresde que había pertenecido a Pisendel, las sonatas y *partitas* de Bach aparecían junto a obras para violín solo de compositores italianos. Ese manuscrito fue destruido durante la II Guerra Mundial.
15. Puede ser relevante el hecho de que el autógrafo comparta páginas con el *Concerto en do menor para dos clavecines* (BWV 1062).
16. La autenticidad y la cronología de la música para flauta de Bach ha sido ampliamente discutida por Robert L. Marshall en el *Journal of the American Musicological Society*, XXXII (1979), págs. 463-98; véase también la respuesta de Hans Eppstein en el *Bach-Jahrbuch*, LXVII (1981), páginas 77-90.
17. El término «libro de notas», a menudo utilizado para este y para el segundo *Clavierbüchlein* de Anna Magdalena (1725), es una traducción errónea del alemán *Notenbuch*, que significa simplemente «libro de música».
18. Esta fecha la da J. G. Walther en su *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732). La edición más antigua que se conserva es de 1713.
19. Véase John Barnes, *Bach Keyboard Temperament, Early Music*, VII (1979), págs. 236-49.
20. Véase los que están en *si mayor* (comienzo de preludio y fuga) y *si menor* (preludio, compases 23-24; fuga, compases 18-19). Algunos autores han encontrado otros paralelos, pero ese tipo de relaciones temáticas son de escasa importancia en *El clave bien temperado* como conjunto.
21. El hecho de que hoy sea imposible para mucha gente escuchar el preludio de Bach sin recordar también la melodía sentimental añadida por Gounod constituye un tributo al equivocado propósito del compositor francés. Por suerte, tuvo menos éxito con un segundo *Ave María*, basado en el preludio para laúd en *do menor* (BWV 999).

Capítulo 7

1. Construida en 1706-07, la casa fue destruida casi por completo en la II Guerra Mundial. Fue reconstruida en 1965-67.
2. Véase la carta a Erdmann, final capítulo 7.
3. Un título honorífico que no implicaba obligación alguna, excepto la de componer de vez en cuando alguna música para la corte.
4. Es probable que no se marchara hasta después de la primera interpretación, aquella mañana en Leipzig, de la soberbia cantata *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 135).
5. Se incluye aquí a Friedelena Margaretha (1675-1729), hermana mayor de María Barbara, primera esposa de Bach, que vivía con la familia al menos desde 1709.
6. En otro lugar menciona cincuenta y cinco alumnos. En el Memorándum aparecen otras condiciones poco importantes.

Capítulo 8

1. Véase *supra*, final capítulo 2.
2. Una de ellas (BWV 80a) fue adaptada en 1724 como *Eine feste Burg ist unser Gott* (n.° 80); otra pudo ser una versión anterior de *Alles nur nach Gottes Willen* (n.° 72).

3. BWV 70a, 186a y 147a, que se conocen sólo en las versiones de Leipzig.
4. A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, págs. 41-42. En las cantatas marcadas con un asterisco (*) el texto bíblico del comienzo está puesto en música para bajo solista y no para coro. La tercera distribución aparece de nuevo en tres cantatas del segundo *Jahrgang* (núms. 6, 42 y 85) y en la núm. 79 (31 de octubre de 1725).
5. Una excepción la constituye la n.° 107, que regresa al antiguo tipo *per omnes versus*.
6. No se sabe con qué motivo fue compuesta la n.° 97.
7. W. Blankenburg, «Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bach und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs, Bach-Jahrbuch», LXIII (1977), págs. 7-25.
8. W. Mellers, *Bach and the Dance of God*, p. 137 y sig. Stephen Daw, por otra parte, considera que «para Bach, *si menor* es una tonalidad de profunda alegría» (*Bach: the Coral Works*, pág. 164).
9. J. Smith, «Carlo Pallavicino», en *Proceedings of the Royal Musical Association*, XCVI (1969-1970), págs. 57-72.
10. Las siguientes cantatas pueden agruparse juntas según ese criterio: 136 y 105 (julio de 1723); 109 y 89 (octubre de 1723); 86, 37 y 44 (mayo de 1724); 173 y 184 (mayo 1724); 116 y 62 (noviembre-diciembre 1724); 111 y 92 (enero 1725); y 169 y 56 (octubre de 1726). No se hace aquí distinción entre las diversas variedades de oboe.
11. Literalmente «trombón»; la palabra «Posaune», en este contexto, ha llevado a varios compositores, entre ellos a Mozart, a representar el sonido correspondiente con un trombón.
12. *Komm, Jesu, komm!* utiliza dos estrofas de un himno funerario de Paul Thymich (1697).
13. Véase capítulo 7. Arthur Mendel (NBA II/4, *Kritische Berichte*, pág. 70), cree en una interpretación de la *Pasión según San Juan* en 1728, 1730 ó 1732.
14. La numeración, en este caso y en otros, es la de la NBA.
15. Véase J. Rifkin, «Bach's Chorus», *Musical Times*, CXXIII (1982), 747-54.

Capítulo 9

1. En latín en el original; traducido a partir del inglés, *The Bach Reader*, página 231.
2. *Gesetze der Schule zu S. Thomae* (Leipzig, 1733), pág. 22; citado y traducido en Terry, pág. 162.
3. La mayor parte de los documentos relativos a este asunto se encuentran en *The Bach Reader*, págs. 137-58.
4. «Desde entonces ha habido escasa armonía entre el *Rektor* y el *Kantor*, a pesar de que ambos puestos han cambiado sus titulares varias veces» (J. F. Köhler, *Notizen zur Schulgeschichte*, h. 1776).
5. Véase capítulo 1, penúltimo párrafo.
6. Bach escribió en realidad «hace aproximadamente treinta años».
7. Bach probó al menos tres de los instrumentos de Scheibe: el de la Paulinerkirche de Leipzig, en 1717; el de la Johanniskirche de Leipzig, en 1744; y el de la iglesia de Zschortau en 1746.
8. Para una revisión de la crítica de Scheibe, véase G. J. Buelow: «In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach», *Proceedings of the Royal Musical Association*, CI (1974-75), págs. 85-100.

Capítulo 10

1. La cantata 71 fue publicada con cargo al concejo de Mühlhausen; es probable que publicaran también la cantata que Bach compuso para ellos el año siguiente, pero no se ha encontrado ningún ejemplar.
2. Para una relación completa de las parodias de Bach, véase W. Neumann, «Über Ausmass und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens», *Bach-Jahrbuch*, LI (1965), págs. 63-85.
3. Publicado por C. F. Hunold en *Die allerneuste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* (Hamburgo, 1707).
4. A. Dürr, Prefacio a la edición Urtext (basado en NBA), publicada por el Johann-Sebastian-Bach-Institut de Gotinga y el Bach-Archiv de Leipzig, págs. IX-X.
5. C. S. Terry, *J. S. Bach: the Magnificat, Lutheran Masses and Motets* (Londres, 1929), pág. 27.
6. Este movimiento es un dueto.
7. C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs* (Wiesbaden, 1968), pág. 71.
8. A. Schering, «Die Hohe Messe in h-moll», en *Bach-Jahrbuch*, XXXIII (1936), págs. 29-30.
9. Véase K. Häfner: «Über die Herkunft von zwei Sätzen der h-moll Messe», en *Bach-Jahrbuch*, LXIII (1977), págs. 55-74.
10. También debió de tomar parte el hermano menor de ambos, Gottfried Bernhard, que era un excelente intérprete del teclado de la época en que dejó Leipzig y se marchó a Mühlhausen, en 1735. Los *concerti* para clavecín solo datan de la segunda época de Bach como director del *collegium musicum* (h. 1739-42), es decir, después de que sus dos hijos mayores se fueran de Leipzig.
11. La semejanza fortuita del motivo principal con el comienzo del conocidísimo himno le ha valido el sobrenombre de «Santa Ana» en los países de habla inglesa.
12. «Die zyklische Gestalt und die Auffürungmöglichkeit des III. Teiles der Klavierübung von Johann Sebastian Bach», en *Bach-Jahrbuch*, XXXVIII (1949-50), págs. 40-56.
13. *Bach zeichnet das Kreuz* (Pinneberg, 1963).
14. *Johann Sebastian Bach* (Potsdam, 1935), págs. 146-47.
15. Sin embargo, es posible que al menos algunas de las piezas del *Clavier-Übung* III fueran compuestas antes del ataque de Scheibe; véase G. G. Butler, «Leipziger Stecher in Bachs Originaldrucken», en *Bach-Jahrbuch*, LXVI (1980), págs. 9-26.
16. *Johann Sebastian Bach, culminación de una era.*

Capítulo 11

1. Véase Forkel, *Vida de Bach*. México, Fondo de Cultura Económica, capítulo 2.
2. Cada miembro tenía que entregar su retrato a la asociación. El retrato de Bach, pintado por Haussmann en 1746, está expuesto hoy en el Museum für Geschichte der Stadt de Leipzig, pero existen dudas sobre si perteneció alguna vez a la asociación de Mizler. Otro retrato, casi idéntico, pintado por Haussmann en 1748, se encuentra en la Biblioteca William H. Scheide, de Princeton.
3. *Zu Johann Sebastian Bachs «Die Kunst der Fuge»* (Leipzig, 1974).

4. El niño fue bautizado como Johann Sebastian por su ilustre abuelo, pero sólo vivió un par de semanas.
5. El tratamiento habitual para las cataratas (la operación típica de Taylor) consistía en bañar el ojo con una mezcla de bálsamo del Perú y agua caliente, aplicando entonces al mismo una cataplasma de *cassia*. «Dos días después el ojo fue tratado "con fomentos", y la venda fue reemplazada por una visera. Una dieta ligera y curas suaves siguieron durante veinte días.» Véase R. R. James, *Studies in the History of Ophthalmology in England* (Cambridge, 1933), pág. 175.
6. Según Terry (pág. 264) los síntomas de la enfermedad final de Bach podrían ser una nefritis intestinal crónica, una de las formas del mal de Bright.

Capítulo 12

1. Las notas han de leerse en las cuatro diferentes claves, empezando por la de *fa*; las entradas sucesivas, separadas por una quinta (y, en duración, por una blanca), se indican mediante signos encima del pentagrama en los compases 1 y 2. Las soluciones pueden encontrarse en BG, XLV, págs. 132-33; NBA, VIII/I, págs. 6-7; y en *The Bach Reader*, págs. 400-01. La inscripción en la parte superior derecha dice así: «Que este juego supusiera un recuerdo feliz para el propietario de este libro ha sido el deseo de Joh. Sebast. Bach...»
2. El dedicatario ha sido identificado a veces como J. M. Gesner, *Rektor* de la Thomasschule; véase J.-J. Schulze, «Johann Sebastian Bach Kanonwidmungen», en *Bach-Jahrbuch*, LIII (1967), págs. 87-88.
3. N. Kenyon, «A Newly Discovered Group of Canons by Bach», en *Musical Times*, CXVII (1976), págs. 391-93.
4. Véase capítulo 14.
5. P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, II, pág. 319.
6. En la nomenclatura alemana, B es *si bemol* y H es *si becuadro*. La «firma» aparece también hacia el final de la cuarta variación (la última variación en la versión manuscrita), pero hay que añadir que esta secuencia de notas, en cualquier caso, es muy adecuada hacia el final de una pieza en *do mayor*.
7. Véase capítulo 11.
8. *J. S. Bach's Musical Offering* (Nueva York, 1945; nueva edición, 1972), página 45.
9. «New Research on Bach's *Musical Offering*», en *Musical Quarterly*, LVII (1971), págs. 379-408.
10. «The Source for Bach's *Musical Offering:* the *Institutio oratoria* of Quintilian», en *Journal of the American Musicological Society*, XXXIII (1980), págs. 88-141. J. M. Gesner alabó la habilidad de Bach como intérprete de órgano, aun dirigiendo coros y orquesta, en una nota a pie de página de su edición de Quintiliano de 1738 (véase *supra*, cap. 9). Véase también la revisión de la edición facsímil de Wolff por Kirkendale en *Music and Letters*, LXVII (1981), págs. 91-95.
11. Tal vez un arreglo matizado de la improvisada por Bach ante Federico en uno de los fortepianos de Silbermann.
12. Notas incluidas en los discos de Harmonia Mundi 1C 165-99 793/94 (1969). Véase su *The Art of Fugue: Bach's last Harpsichord Work* (La Haya, 1952), pág. 4.
13. En el arte de la fuga se llega a un total de 2.135 compases mediante la omisión de la versión abreviada del *Contrapunctus X;* el número de compases en el Libro II de «los 48» es de 3.613.
14. «Bach's *Art of The Fugue:* an Examination of the Sources», en *Current Musicology*, XIX (1975), págs. 47-77.

15. Véase R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach* (Princeton, 1972), especialmente I, págs. 234-41.
16. H. G. Hoke, *Zu Johann Sebastian Bachs «Die Kunst der Fuge»*, (Leipzig, 1974).
17. C. L. van Panthaleon van Eck, *J. S. Bach's Critique of Pure Music* (Waalre, 1981).
18. F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*, II (Berlín, 1756), pág. 576.
19. Sólo tres de los artistas que interpretan la obra en las sesenta grabaciones completas relacionadas por M. Elste (*Bachs Kunst der Fuge auf Schallplatten*, Frankfurt del Main, 1981) lo hacen al clavecín.
20. F. Neumann: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music* (Princeton, 1978), págs. 314-15.
21. Véase especialmente la página 49, tal vez destinada a ocupar una posición *recto*.
22. Para una explicación apasionante y sumamente personal de este punto de vista, véase D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid* (Nueva York y Brighton, 1979).

Capítulo 13

1. *The Music of Johann Sebastian Bach: The Coral Works* (Rutherford, Madison Teaneck, 1981), pág. 14.
2. J. F. Reichardt, citado en *The Bach Reader*, pág. 455.
3. U. Siegele, «Erfahrungen bei der Analyse Bachscher Musik», en *Bachforschung und Bachinterpretation heute: Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universitat Marburg* (Leipzig, 1981), págs. 142-44. Véase también W. Mellers, *Bach and the Dance of God* (Londres, 1980), págs. 247-50.
4. *Music in the Baroque Era* (Nueva York, 1947), pág. 271. W. Gurlitt, en *J. S. Bach: der Meister und sein Werk* (Berlín, 1936), hace las divisiones siguientes: (1) 1703-08; (2) 1708-17; (3) 1717-23; (4) 1723-45; (5) 1745-50.
5. Véase R. L. Marshall, «Bach the Progressive: Observations on his Later Works», en *The Musical Quarterly*, LXII (1976), págs. 313-17.
6. Véase especialmente F. Blume: *Two Centuries of Bach* (Londres, 1950; traducido a partir del original alemán de 1947).
7. Dos manuales muy útiles y económicos extractados a partir de éstos son *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs* (Leipzig, 2.ª edición, 1979) y *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk in Dokumenten* (Leipzig, 2.ª edición, 1975).

Capítulo 14

1. *Bach-Studien: Gesammelte Reden und Aufsätze* (Kassel, 1969), pág. 173. También fue Smend el primero que hizo notar los catorce botones que resultan visibles en el retrato de Haussmann.
2. En relación con esto merece la pena mencionar que recientes investigaciones relativas a las intenciones de Bach en *El arte de la fuga* sugieren que la fuga incompleta (la que contiene la «firma» musical de Bach) sería el *Contrapunctus* XIV. Véase G. Butler, «Ordering Problems in J. S. Bach's *Art of Fugue* Resolved», en *Musical Quarterly*, LXIX (1983), págs. 44-61.
3. En *Bach*, publicación trimestral del Riemenschneider Institute de Ohio, se han propuesto algunos ejemplos especialmente rebuscados de supuesto simbolismo numérico. Lo mismo sucede en algunas de las notas de las grabaciones de las cantatas del sello Erato.

Cronología

1685 Nace Johann Sebastian Bach el 21 de marzo, en Eisenach. Hijo menor de Johann Ambrosius Bach, músico municipal y de corte, y de su esposa Maria Elisabetha Lämmerhirt. Bautizado el 23 de marzo.

1692 Entra en la Lateinschule de Eisenach.

1694 Muere su madre.

1695 Muere su padre. Bach abandona Eisenach para vivir con su hermano, Johann Christop en Ohrdruf. Entra en el colegio de esa ciudad.

1700 Se marcha de Ohrdruf a Lüneburg. Entra en la Michaelisschule.

1702 Solicita, sin conseguirlo, el puesto de organista de la Jacobikirche de Sangerhausen.

1703 Músico de la corte en Weimar. Nombrado organista de la Neuekirche de Arnstadt.

1705 Permiso de cuatro semanas para visitar Lübeck, pero permanece más tiempo ausente.

1706 Regresa a Arnstadt. Comparece ante el Consistorio para justificar su larga ausencia.

1707 Nombrado organista de la Blasiuskirche de Mühlhausen. Se casa con Maria Barbara Bach en Dornheim.

1708 Nombrado organista y músico de cámara del duque Wilhelm Ernst en Weimar. Nace su primer hijo.

1710 Segundo hijo, Wilhelm Friedemann.

1713 Visita Weissenfels. Tercero y cuarto hijos (gemelos), Johann Christoph y Maria Sophia, que mueren al poco de nacer. En diciembre, Bach compite por el puesto de organista en Halle.

1714 Rechaza el puesto de Halle y es ascendido a *Konzertmeister* en Weimar. Quinto hijo, Carl Philipp Emanuel, nacido el 8 de marzo.

1715 Sexto hijo, Johann Gottfried Bernhard, nacido el 11 de mayo.

1716 Pruebas de los nuevos órganos de la Liebenfrauenkirche de Halle y la Augustinerkirche de Erfurt.

1717 Es nombrado *Kapellmeister* del príncipe Leopold, en Köthen, pero al principio se lo impide el duque Wilhelm Ernst. Visita Dresde y acepta enfrentarse a Marchand. Es arrestado por Wilhelm Ernst, pero luego se le permite abandonar Weimar. Prueba el órgano de la Paulinerkirche de Leipzig.

1718 Visita Karlsbad con el príncipe Leopold. Séptimo hijo, Leopold Augustus, nacido el 15 noviembre.

1719 Muertè de su hijo Leopold August, de 10 meses.

1720 Visita Karlsbad. Muere su esposa. Bach visita Hamburgo en noviembre y le ofrecen el puesto de organista de la Jacobkirche; no acepta.

1721 *Conciertos de Brandemburgo,* dedicados a! margrave Christian Ludwig. Se casa con Anna Magdalena Wilcke en Köthen.

1722 Muere su hermano Johann Jacob. Bach presenta su candidatura para *Kantor* de Leipzig.

1723 Octavo hijo, Christiana Sophia Henrietta. Bach firma el contrato de *Thomaskantor* en Leipzig. Llega a Leipzig con su familia el 22 mayo. La cantata 75 es interpretada en la Nikolaikirche. Prueba de órgano en Störmthal. El *Magnificat* (BWV 243a) es interpretado en la Thomaskirche.

1724 Nace su noveno hijo, Gottfried. Se interpreta la *Pasión según San Juan* en la Nikolaikirche. Prueba el órgano de la Johanniskirche de Gera.

1725 Nace su décimo hijo, Christian Gottlieb. Bach da recitales de órgano en la Sophienkirche de Dresde. Visita Köthen.

1726 Nace su decimoprimer hijo, Elisabeth Juliana Friederika. Muere su hija Christiana Sophia Henrietta. Publicación de la *Partita I.*

1727 La *Pasión según San Mateo,* interpretada en la Thomaskirche. *Trauer Ode* (BWV 198). Decimosegundo hijo de Bach.

1728 Muere su hijo Christian Gottlieb. Hijo decimotercero, Regina Johanna. Muere el príncipe Leopold de Anhalt-Köthen. Muere la hermana de Bach, Marie Salome Weigand en Erfurt.

1729 Bach visita Weissenfels. Visita Köthen para interpretar música fúnebre por el príncipe Leopold. Es interpretada en la Thomaskirche la *Pasión según San Mateo* (¿segunda vez?). Conflictos con el concejo por admisión de alumnos no musicales en la Thomasschule. Bach asume la dirección del *collegium musicum.* Una enfermedad le impide visitar a Haendel en Halle.

1730 Nace el decimocuarto hijo, Christiana Benedicta Louise; muere el 4 de

enero. Bach remite un memorándum sobre música eclesiástica al concejo. Carta a Erdmann solicitando un posible empleo en Gdánsk. J. M. Gesner nombrado *Rektor* de la Thomasschule.

1731 Se publica el *Clavier-Übung* I (BWV 825-30). Decimoquinto hijo, Christiana Dorothea. Se interpreta la *Pasión según San Marcos* en la Thomaskirche. Bach da recitales de órgano en Dresde. Prueba órgano en Stöntzsch.

1732 Nace su decimosexto hijo, Johann Christop Friedrich. Muere su hija Christiana Dorothea. Bach prueba el órgano de la Martinskirche de Kassel.

1733 Muere su hija Regina Johanna. Su hijo Wilhelm Friedemann es nombrado organista en la Sophienkirche de Dresde. Bach visita Dresde y presenta la *Misa* (BWV 232) al elector Friedrich August II. Su decimoséptimo hijo, Johann August Abraham, bautizado el 5 noviembre, muere al día siguiente.

1734 J. A. Ernesti es nombrado *Rektor* de la Thomasschule. Se interpretan las partes I-III del *Oratorio de Navidad*.

1735 Se interpretan las partes IV-VI del *Oratorio de Navidad*. Se publica el *Clavier-Übung* II (BWV 971, 831). Bach prueba el órgano de la Marienkirche de Mühlhausen, donde su hijo Gottfried Bernhard es nombrado organista. Decimooctavo hijo de Bach, Johann Christian.

1736 Empieza en julio la «batalla de los monitores» con Ernesti. Es nombrado *Hofcompositeur* del elector de Sajonia. Da un recital de órgano en la Frauenkirche de Dresde.

1737 Su hijo Johann Gottfried Bernhard es nombrado organista de la Jacobkirche de Sangerhausen. Bach abandona temporalmente la dirección del *collegium musicum*. J. A. Scheibe publica una crítica adversa contra la música de Bach. Johann Elias Bach se instala en casa de Bach como maestro y secretario. Decimonoveno hijo, Johanna Carolina.

1738 Su hijo Carl Philipp Emanuel es nombrado clavecinista para la coronación del príncipe Federico de Prusia. Bach visita Dresde en mayo. Su hijo Johann Gottfried Bernhard contrae deudas en Sangerhausen y huye.

1739 Muere su hijo Johann Gottfried Bernhard. Bach da un recital de órgano en la Schlosskirche de Altenburg. Se publica el *Clavier-Übung* III, septiembre. Reasume la dirección del *collegium musicum*. Visita Weissenfels con Anna Magdalena.

1740 Visita Halle.

1741 Visita a su hijo Carl Philipp Emanuel, en Berlín. Anna Magdalena gravemente enferma. Bach visita Dresde. Se publica el *Clavier-Übung* IV.

1742 Vigésimo hijo, Regina Susanna. Johann E. Bach se marcha de Leipzig.

1743 Prueba el órgano de la Johanniskirche de Leipzig.

1744 Su hijo Carl Philipp Emanuel se casa con J. M. Dannemann en Berlín.

1746 Su hijo Wilhelm Friedemann es nombrado organista de la Liebfrauenkirche de Halle. Bach prueba el órgano de la Wenselskirche de Naumburgo.

1747 Visita la corte de Federico el Grande en Potsdam y da un recital de órgano en la Heiliggeistkirche. Compone y publica la *Ofrenda musical*. Ingresa en la Sociedad de Ciencias Musicales de Mizler, para lo cual compone las *Variaciones Canónicas* (BWV 769). Nace su primer nieto, Anna Carolina Philippina Bach.

1749 Su hija Elisabeth Juliana Friederica se casa con Johann Christop Altnikol en Leipzig. Harrer realiza una *Probe* en Leipzig con vistas a la sucesión de Bach como *Thomaskantor*.

1750 Su hijo Johann Christoph Friedrich es nombrado músico de la corte en Bückeburg. Bach se ocupa en las planchas de *El arte de la fuga*. Es operado por el oculista John Taylor. Toma su última comunión, 22 julio, y muere el 28 julio. Es enterrado en el cementerio de la Johanniskirche, el 31 julio.

Testimonios

Anna Magdalena Bach
«Sería necio decir que era hermoso. Pocos de los Bach fueron hombres bellos, y sin embargo, la fuerza de su espíritu se expresaba en sus facciones. Verdaderamente notables eran su frente poderosa y sus ojos, con sus cejas extraordinarias siempre fruncidas, como si estuviera sumido en profunda meditación. Cuando yo le conocí tenía los ojos muy grandes; pero con los años se fueron encogiendo y enturbiando por el sufrimiento y el trabajo excesivo, y los párpados le fueron descendiendo. Su intensa mirada parecía dirigida hacia el interior, lo cual impresionaba mucho. Eran, si me puedo expresar así, unos ojos oyentes, que tenían a veces un resplandor místico. Su boca era ancha y móvil, tenía una expresión de generosidad y en las comisuras de los labios se escondía una sonrisa. El mentón era ancho y cuadrado, como convenía para guardar la debida proporción con la frente. Nadie podía verle una vez sin volver a mirarle, pues sobre él flotaba algo extraordinario que se comunicaba inmediatamente a cualquiera que se le acercase, fuese quien fuese.»
(Pequeña crónica.)

Wolfgang Amadeus Mozart
«El barón Van Swieten, a cuya casa voy todos los domingos, me prestó todas las obras de Johann Sebastian Bach (después de haberlas interpretado para él). Cuando Constanze oyó las fugas se enamoró de ellas.... Como me escuchaba a menudo improvisar fugas, me preguntó si no había anotado ninguna de ellas, y como le dije que no, me regañó por no atender la música más hermosa que hay en el mundo.»
(Carta a su hermana, 20 de abril de 1782.)

«Si pudiera hacerte oír, en un día feliz, uno de los motetes de J. S. Bach te sentirías como en el centro del mundo. Yo escucho estos trozos por centésima vez y estoy aún muy lejos —y siempre lo estaré— de llegar hasta el fondo de ellos.»
Karl Friedrich Zelter (1758-1832), director de la Singakademie de Berlín.
(Carta a W. Goethe.)

Ludwig van Beethoven
«El que usted quiera editar las obras de Johann Sebastian Bach es algo que regocija mi corazón, que late todo para el arte sublime y grandioso de este verdadero padre de la armonía. Deseo ver pronto esa empresa en plena actividad. En cuanto abra usted la suscripción espero aportar yo mismo desde aquí....»
(Carta a F.A. Hofmeister, editor vienés.)

Fanny Mendelsohn
«Félix... se ha labrado un hermoso recuerdo con las dos ejecuciones de *La Pasión*. Lo que todos soñábamos, en la noche de los tiempos, como una remota posibili-

dad, es ahora una realidad.... La *Pasión* ha hecho entrada en la vida pública y se ha vuelto propiedad de las almas.... La gente se asombraba, se embobaba, se entusiasmaba.... por el asombro de que existiese tal obra, de la cual nada sabían... El miércoles 10 de marzo tuvo lugar la primera ejecución... inmediatamente después de la apertura de las puertas se precipitó la gente... y en menos de un cuarto de hora la sala estaba llena... Los coros eran de un ardor, de una fuerza tan arrebatadora y en otros momentos de una ternura tan emocionante como nunca los había oído... La sala daba la sensación de una iglesia: el más profundo silencio, un recogimiento solemne reinaba entre el público...»

Fragmento de una carta, comentando la ejecución de *La Pasión Según San Mateo* de J. S. Bach, dirigida por su hermano Félix en marzo de 1829.

Robert Schumann

«De nuevo comprendí que no acaba nunca uno con Bach, que cuanto más lo escuchamos más profundo se vuelve... Si escuchamos a Bach, parece como si con la sola palabra hablada no pudiéramos llegar hasta él. La mejor manera de explicar sus obras... es valerse de los medios de la música misma. ¿Y de quién se podría esperar una más fiel y cálida explicación que de aquel que ha dedicado la mayor parte de las horas de su vida a este gran maestro, y que fue el primero en renovar con toda la fuerza del entusiasmo el recuerdo de Bach en Alemania?»
(Comentario ante un concierto de Mendelshon con obras de Bach.)

Richard Wagner

«Así como la esfinge de rostro humano aspira a salir de su cuerpo de animal, así tiende la noble cabeza de Bach a salir fuera de su peluca.... El es la historia de la vida interior del genio alemán durante el espantoso siglo del oscurecimiento del pueblo alemán.... este maestro, arrastrándose como miserable organista por pequeños pueblos de Turingia... tan inadvertido que fue necesario un siglo entero para desenterrar sus obras del olvido... edificó un mundo increíblemente grande... Es imposible indicar con ninguna comparación su riqueza, su carácter sublime y su significado.»

Claude Debussy

«Es tal la belleza del andante del *Concierto para violín* de J. S. Bach que, sinceramente, no sabe uno cómo ponerse ni qué postura adoptar para hacerse digno de oírlo. Nos obsesiona aún mucho después y nos extraña, al andar por las calles, que el cielo no se haya vuelto más azul y que el Partenón no surja de la tierra.»

Max Reger

«Sebastián Bach es para mí principio y fin de toda música: en él descansa y se basa todo verdadero progreso. ¿Cuál es (perdón, debería ser) el significado de Bach para nuestra época? El de remedio vigoroso, inagotable... para aquellos compositores y músicos enfermos de un "Wagner mal entendido" y... para aquellos que padecen de "parálisis perniciosa".... El hecho de que Bach haya sido olvidado durante tanto tiempo es el más grande papelón que ha cometido la "sabiduría crítica" de los siglos XVIII y XIX.
(Revista *Die Musik*.)

Oswald Spengler

«Así queda fijada la gran forma, con cuyo poderoso dinamismo hace Bach de la

música un arte perfectamente incorpóreo, que afirma su hegemonía sobre todo el mundo artístico de occidente. Cuando Newton y Leibniz descubrieron el cálculo infinitesimal, estaba ya plenamente desenvuelto el estilo fugado».
(La decadencia de Occidente.)

Johann Friedrich Reichardt
Nunca compositor alguno, ni siquiera el más excelso de los maestros italianos, ha conseguido explotar las posibilidades de la armonía tan a fondo como Johann Sebastian Bach. No existe retardo que él no haya utilizado; empleó incontables veces en serio y en broma el verdadero arte de la armonía y todos sus rebuscados artificios con una audacia y originalidad tales que el mayor experto en dicho arte, si tuviera que añadir un movimiento al tema de una de sus grandes obras no ejecutaría su labor con tanta perfección como lo había hecho Bach.
(Revista del Arte musical, 1782)

Carl Maria von Weber
De vez en cuando la Providencia envía héroes que empuñan con mano de hierro, purifican, transfiguran y, en definitiva, reestructuran hasta alcanzar lo sublime la rutina artística cómodamente heredada de discípulo en discípulo, de manera que aquella vuelve a surtir efecto y a convertirse en ejemplo y en arte nuevo lleno de vigor juvenil durante largo tiempo, golpea con su mano de gigante a su época y encumbra al héroe, del que ha surgido, en la cima de la estética de su tiempo...
Sebastian Bach es uno de esos héroes. Produjo innovaciones tan acabadas en su género que sepultó casi en el olvido a sus antecesores: sí, fue lo bastante excepcional como para relegar a su contemporáneo Handel a otra época.
(Enciclopedia general de las Artes y de las Ciencias, 1821)

Johann Wolfgang Goethe
Me viene a la memoria en este momento el vivo recuerdo del buen organista de Berka, porque allí se me reveló por primera vez, en un estado de serenidad interior y ausencia de distracciones exteriores, una idea de lo que es vuestro gran maestro. Yo me dije: es como si la armonía eterna hablase consigo misma, quizás sucedió eso en la mente de Dios poco antes de la creación del mundo. Tal fue la conmoción que sacudió mi interior, que sentí como si no tuviese ni necesitase oídos, ni ojos, ni cualquiera de los restantes sentidos.
(A Zelter, 21-6-1827)

Friedrich Nietzsche
Esta semana he oído tres veces la *Pasión según San Mateo,* y en todas me invadió la misma sensación de admiración ilimitada. Aquel que ha olvidado el cristianismo, oye aquí resonar los verdaderos ecos del evangelio.
(A Erwin Rhode, 30-4-1870)

Edwin Fischer
Bach vivió en una época que transformó la música europea. Dos mundos colisionaron: el viejo mundo de la música sacra polifónica medieval y el nuevo mundo del *lied* y de la danza, y de éste último, merced a la labor creativa de los hijos de Bach, surgiría más tarde el mundo clásico de la sonata y de la sinfonía. El mérito de Johann Sebastian Bach reside en haber comprendido y fusionado ambos mundos.
(Johann Sebastian Bach, 1945)

Paul Hindemith
He aquí lo más valioso de la herencia musical de Bach: la contemplación última de la perfección que le es posible al hombre, y el conocimiento del camino que nos conduce a ella: la ejecución inevitable y consciente de algo que se reconoce como necesario, pero que para llegar a la perfección, tiene que trascender cualquier asomo de necesidad.
(Discurso en el centenario de Bach en Hamburgo, 1950)

Gunther Ramin
Juan Sebastian Bach, al que Reger en cierta ocasión calificó de "principio y fin de toda música", es considerado también en mi estudio como "fin y principio". Quiero decir con esto que Bach, en cuanto creador, supone el final de una época histórica en la música: la del Barroco, e incluso más todavía: la síntesis de toda la música precedente. Pero además, Bach también puede ser considerado el origen de la música posterior y en rigor es clave para entender dicha música.
(Revista musical suiza, 1954)

José Subirá
Como Kuhnau, Rameau y casi todos sus predecesores y contemporáneos, J. S. Bach se preocupó a veces de imitar la naturaleza física y de transcribir musicalmente las imágenes materiales contenidas en los textos poéticos, o sugeridas por los mismos. Los musicólogos Schwsitzer y Pirro han examinado a fondo esta materia, y ello les ha permitido establecer, desde tal punto de vista, una especie de diccionario del lenguaje musical de Bach. Para designar éste las mismas cosas o los mismos fenómenos, empleaba casi siempre expresiones análogas, cuando no idénticas, en su creación. Además, poseía una incomparable técnica. Sus innumerables medios expresivos y procedimientos constructivos fueron manejados con una flexibilidad sin igual; mas, por encima de tanta ciencia descriptiva, resaltan en su producción el delicado sentido de las formas armoniosas y la intensidad de vida interior volcada sobre las variadísimas creaciones de su numen.
(Historia universal de la música, 1953)

Vicente Salas Viu
Si hubiera de buscarse una imagen que hiciera plástico ante nuestros ojos el arte vigoroso y austero de Juan Sebastian Bach, ninguna como la de árbol que, en el llano o en la cumbre, se yergue enhiesto: el firme roble. El arte de Bach se sustentó sobre potentes raíces, nutridas en las capas más hondas de una tradición secular; creció —consciente de su alto destino y seguro de su fuerza— para unificar dentro de sí la triple trayectoria de las escuelas italianas, francesa y alemana, las más recias corrientes de la música barroca. En su copioso ramaje, la floración de obras, que se disponen casi geométricamente en torno a los brazos que las organizan, resistió los embates del caer de una gran época y conserva su lozanía; el paso de los siglos nada pudo en su contra.
(Música y creación musical, 1966)

Salvador Paniker
Mi madre solía citar a un maestro suyo del conservatorio, cuyo nombre lamento no recordar, porque debió ser uno de esos magníficos y anónimos profesionales que tanto contribuyeron a dar a Cataluña un nivel perfectamente europeo; el cual maestro estimaba que era casi inconcebible que un cerebro humano hubiera producido la *Fantasía Cromática*. Al cabo de los años,

suscribo tal opinión. Si no me equivoco, la *Fantasía* fue compuesta durante el periodo de Köthen, cuando ya Bach había revolucionado la escritura armónica con el primer libro del *Clavecín bien temperado* —otra cumbre, no ya del compositor sino del espíritu humano a secas—. Tal vez lo más sorprendente de la *Fantasía* sea el esplendor de un lenguaje de improvisación continua (que no volveremos a encontrar hasta Debussy), la armonía y el contrapunto, lo vertical y lo horizontal que entran en una nueva e imprevista interrelación, los cambios de tonalidad, el cromatismo del tema, el diseño diatónico del contratema. Resulta, efectivamente, inaudito que tal pieza haya sido compuesta en el primer cuarto del siglo XVIII. Los buenos burgueses alemanes no debieron entender gran cosa.
(Primer testamento, 1985)

Bibliografía

ANDRE MARCEL, Luc: *Bach.* Antonio Bosque, editor, Barcelona, 1980.
GEIRINGER, Karl: *Bach, culminación de una era,* Altalena, Madrid, 1982.
EPSTEIN, Ernesto: *Bach, pequeña antología biográfica,* Ricordi americana, Buenos Aires, 1950.
FORKEL, J.N. *Johann Sebastian Bach,* Fondo de Cultura Económica, México, 1950.
SCHWEITZER, Albert: *J.S. Bach, le musicien-poète,* Leipzig, 1905.
KURTH, E.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkt,* Basilea, 1917.
SCHLOEZER, B. DE: *Introduction à J.S. Bach,* París, 1947.
LEUTCHER, E. *Johann Sebastian Bach,* Buenos Aires, 1942.
BASSO, Alberto: *Frau Musika: la vita e le opere di J.S. Bach,* Turín, 1979.
BLUME, Friederich: *Two Centuries of Bach,* Londres, 1950.
DÜRR, Alfred: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach,* Kassel, 1971.
PIRRO, Anfré: *Johann Sebastian Bach,* París, 1906.
STEINITZ, Paul: *Bach's Passions,* Londres, 1979.
JOSÉ LÓPEZ CALO: *Los Grandes Compositores,* Tomo 1. Salvat, S.A. de Ediciones, Pamplona, 1981.
PHILIPP SPITTA: *Johann Sebastian Bach,* Londres, 1884-85. Edición abreviada en castellano, Grijalbo, Barcelona, 1967.

BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES BIOGRAFIAS

1. **Napoleón,** por André Maurois. Prólogo de Carmen Llorca.
2. **Miguel Angel,** por Heinrich Koch. Prólogo de José Manuel Cruz Valdovinos.
3. **Einstein,** por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge.
3. **Bolívar,** por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila. (2.ª serie.)
4. **Gandhi,** por Heimo Rau. Prólogo de Ramiro A. Calle.
5. **Darwin,** por Julian Huxley y H. B. D. Kettlewell. Prólogo de Faustino Cordón.
6. **Lawrence de Arabia,** por Richard Perceval Graves. Prólogo de Manuel Díez Alegría.
7. **Marx,** por Werner Blumenberg. Prólogo de Santos Juliá Díaz.
8. **Churchill,** por Alan Moorehead. Prólogo de José M.ª de Areilza.
9. **Hemingway,** por Anthony Burgess. Prólogo de Josep M.ª Castellet.
10. **Shakespeare,** por F. E. Halliday. Prólogo de Lluís Pasqual.
11. **M. Curie,** por Robert Reid. Prólogo de José Luis L. Aranguren.
12. **Freud (1),** por Ernest Jones. Prólogo de C. Castilla del Pino.
13. **Freud (2),** por Ernest Jones.
14. **Dickens,** por J. B. Priestley. Prólogo de Juan Luis Cebrián.
15. **Dante,** por Kurt Leonhard. Prólogo de Angel Crespo.
16. **Nietzsche,** por Ivo Frenzel. Prólogo de Miguel Morey.
17. **Velázquez,** por Juan A. Gaya Nuño. Prólogo de José Luis Morales Marín.
18. **Pasteur (1),** por René J. Dubos. Prólogo de Pedro Laín Entralgo.
19. **Pasteur (2),** por René J. Dubos.
20. **Luis XIV,** por Ragnhild Hatton. Prólogo de Víctor L. Tapié.
21. **Bolívar,** por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila.
21. **Einstein,** por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge. (2.ª serie.)
22. **Russell,** por Ronald Clark. Prólogo de Jesús Mosterín.

23. **Rembrandt,** por Christopher White. Prólogo de Josep Guinovart.
24. **Julio César,** por Hans Oppermann. Prólogo de Agustín García Calvo.
25. **García Lorca,** por José Luis Cano.
26. **Edison,** por Fritz Vögtle. Prólogo de Manuel Toharia.
27. **Verdi,** por Charles Osborne. Prólogo de José Luis Téllez.
28. **Chaplin,** por Wolfram Tichy. Prólogo de Carlos Barbáchano.
29. **Dostoyevski (1),** por Henri Troyat. Prólogo de Joaquín Marco.
30. **Dostoyevski (2),** por Henri Troyat.
31. **Falla,** por Manuel Orozco.
32. **Van Gogh,** por Herbert Frank.
33. **Sartre,** por Walter Biemel.
34. **Buda,** por Maurice Percheron. Prólogo de Alfredo Fierro.
35. **Byron,** por Derek Parker. Prólogo de Pere Gimferrer.
36. **Juan XXIII,** por José Jiménez Lozano.
37. **Casals,** por Josep M. Corredor. Prólogo de Enric Casals.
38. **Lope de Vega,** por Alonso Zamora Vicente. Prólogo de Alonso Zamora Vicente.
39. **Rousseau,** por Sir Gavin de Beer. Prólogo de Manuel Pérez Ledesma.
40. **Galileo,** por Johannes Hemleben. Prólogo de Víctor Navarro.
41. **A. Machado,** por José Luis Cano. Prólogo de Mátyás Horányi.
42. **Garibaldi,** por Andrea Viotti. Prólogo de Santiago Perinat.
43. **E. A. Poe,** por Walter Lennig.
44. **Lorenz,** por Alec Nisbett.
45. **Juárez,** por Ivie E. Cadenhead. Prólogo de Fernando Benítez.
46. **Kepler,** por Arthur Koestler.
47. **Nelson,** por Tom Pocock. Prólogo de Laureano Carbonell.
48. **Humboldt,** por Adolf Meyer-Abich. Prólogo de Juan Vilá Valentí.
49. **Beethoven,** por Marion M. Scott. Prólogo de Arturo Reverter.
50. **Durero,** por Franz Winzinger.
51. **Wagner,** por Charles Osborne. Prólogo de Angel Fernando Mayo.
52. **Fleming (1),** por Gwyn Macfarlane.
53. **Fleming (2),** por Gwyn Macfarlane.
54. **Le Corbusier,** por Norbert Huse. Prólogo de Oriol Bohígas.
55. **Bach,** por Malcolm Boyd. Prólogo de Jacinto Torres.

BACH

Aunque la decisiva influencia del compositor alemán J. S. Bach en el desarrollo musical de Occidente nunca ha sido puesta en tela de juicio, sólo desde hace algunas décadas ha empezado a comprenderse el verdadero significado de su evolución creadora, gracias fundamentalmente a las nuevas investigaciones cronológicas realizadas sobre su obra. De esta forma, resulta posible hoy valorar con mayor exactitud el impresionante legado espiritual del autor de la *Pasión según San Mateo.*

Malcolm Boyd, profesor de música del Colegio Universitario de Cardiff, ha escrito esta obra con un claro propósito: mostrar la singular relación que existe entre la música de Bach y las circunstancias biográficas en que fue compuesta, a la luz de las investigaciones más recientes.

10055
9 788434 581456